MONATSHEFTE

FÜR

MUSIK-GESCHICHTE

HERAUSGEGEBEN

VON DER

GESELLSCHAFT FÜR MUSIKFORSCHUNG.

ZEHNTER JAHRGANG

1878.

REDIGIRT

VON

ROBERT EITNER.

BERLIN.

Kommissions-Verlag von T. Trautwein,

Kgl. Hof-Buch- und Musikalien-Handlung,

W. Leipzigerstrafse 107.

Nettopreis des Jahrganges 9 Mark.

Inhalts-Verzeichniss.

Ehren- und korrespondierende Mitglieder.

Prof. Dr. E. Krüger in Göttingen
P. Anselm Schubiger in St. Einsiedeln (Schweiz)
Freiher Albert von Thimus, Appellationsgerichtsrath in Köln †

Vorstands-Mitglieder.

Prof. Franz Commer, Berlin, Vorsitzender
Dr. B. A. Wagner, Berlin, stellvertretender Vorsitzender
Rob. Eitner, Berlin, Sekretär, S. W. Königgrätzerstrafse 101
Emanuel Mai, Berlin, Mitglied des Ausschusses
Wilhelm Schulze, Berlin, Mitglied des Ausschusses

Ordentliche Mitglieder.

J. Angerstein, Rostock
Adolf Auberlen, Pfarrer, Hassfelden (Württemberg)
M. Bahn, Verlagshandlung, Berlin
Dr. Bamberg, Consul, Messina
Ev. J. Battlogg, Frühmesser u. Chorreg. in Gaschurn
Wilh. Bäumker, Kaplan, Niederkrüchten
Georg Becker, Laucy b. Genf
W. Bethge, Organist in Halberstadt
H. Böckeler, Domchordir., Aachen
Dr. Boecker, Pfarrer, Fischeln
P. Bohn, Trier
Prof. Dr. Crecelius, Elberfeld
Alfr. Dörffel, Leipzig
O. Dressler, Chordirektor, Weingarten
Dr. Faifst, Prof., Stuttgart
Dr. F. Fraidl, Graz
Edm. Friese, Musikdir., Offenbach a/M.
Ad. Frölich, Stadtpfarrer, Diefsenhofen (Schweiz)
Moritz Fürstenau, Dresden
Franz Xav. Haberl, Kapellmeister, Regensburg
J. Ev. Habert, Organist und Redakteur, Gmunden
S. A. E. Hagen, Kopenhagen
Mich. Haller, Chorreg., Regensburg
Mich. Hermesdorff, Musikdir., Trier
Dr. Hoppe, Capitular, Frauenburg
H. Hüls, Domvic., Münster
Otto Kade, Musikdirekt., Schwerin i. M.
Kirchhoff und Wigand, Leipzig
Otto Kornmüller, Kloster Metten in Niederbayern
Alex. Kraus Sohn, Florenz
Emil Krause, Hamburg
Arnold Kuczynski, Firma F. Butsch Sohn, Augsburg
Leo Liepmannssohn, Berlin
Freiherr von Liliencron, Klosterpropst, Schleswig
Bernh. Loos, Lehrer, Hofwyl bei Bern
J. H. Meier, Organist, Schönberg i. M.
Dr. Melde, Prof., Marburg
Freiherr von Mettingh, Zerzabelshof b. Nürnberg
Thérese von Miltitz, Dresden
Wigand Oppel, Frankfurt a/M.
Albert Quantz, Göttingen
Julius Richter, Pastor in Tempel
Carl Riedel, Professor, Leipzig
A. G. Ritter, Musikdirektor, Magdeburg
Prof. Dr. Jul. Schäffer, Musikd., Breslau
Dr. Wilhelm Schell, Prof., Carlsruhe
Raym. Schlecht, geistl. Rath. Eichstätt
H. M. Schletterer, Kapellm., Augsburg
L. Schlottmann, Berlin
F. Z. Skuhersky, Direktor, Prag
F. Simrock, Berlin
J. A. Stargardt, Berlin
Prof. G. W. Teschner, Berlin
Prof. J. Tresch, Kapellm., Eichstaett
Leopold Unterkreuter, Pfarrer, Oberdrauburg i. Kärnten
Joaquim de Vasconcellos, Porto (Portugal)
C. F. Weitzmann, Berlin
Dr. Franz Witt, Schatzhofen

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

X. Jahrgang. 1878.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg. — Kommissionsverlag und Expedition der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandl. in Berlin W. Leipzigerstrafse 107. Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.	No. 1.

Ein französischer Musikbericht aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

In deutscher Uebersetzung mitgetheilt
von

W. J. v. Wasielewski.

Der oben genannte Musikbericht rührt von André Maugars*), einem vielseitig gebildeten französischen Musiker her, welcher sich gegen Mitte des 17. Jahrhunderts zeitweilig in Rom aufhielt. Ueber seine dortigen künstlerischen Erlebnisse schrieb er eine in Briefform gehaltene Abhandlung, die aufser manchen bemerkenswerthen Details eine eingehende Schilderung des römischen Musikbetriebes, so wie eine daran geknüpfte Parallele zwischen der italienischen und französischen Musik jener Epoche enthält. Das kunsthistorische Interesse, welches die, vom Autor in klarer und objectiv gehaltener Darstellung behandelte Materie erweckt, lässt eine gewisse Selbstgefälligkeit so wie die stellenweise phrasenhafte Ausdrucksweise des Schreibers vergessen.

André Maugars' Schrift erschien entweder Ende 1639 oder Anfang 1640 zu Paris unter dem Titel „Response faite à vn curieux svr le Sentiment de la Musique d' Italie. Escrite à Rome le pre-

*) Fétis giebt in seiner Biographie universelle Maugars irrthümlich den Vornamen „Aude".

mier Octobre 1639". Wiederabdrücke derselben erfolgten in Paris mit geringen Modificationen in den Jahren 1672, 1697 und 1700. In neuester Zeit, und zwar im Jahre 1865, wurde von Er. Thoinan, gleichfalls in Paris, eine neue Ausgabe der Maugars'schen Abhandlung veranstaltet. Diese ist für die gegenwärtige Uebersetzung benutzt worden.

Thoinan hat dem Originaltext kritische Anmerkungen, so wie in einer Einleitung biographische, mit anekdotischen Notizen verbrämte Mittheilungen hinzugefügt. Wir ersehen aus denselben, dass Maugars gegen 1620 nach England ging, wo er sich beinahe vier Jahre aufhielt. Während dieser Zeit vervollkommnete er sich nach dem Vorbilde dortiger ausgezeichneter Künstler in der Handhabung der Viola, welche er meisterhaft spielte. Mersenne sagt über ihn so wie über den gleichzeitigen Violaspieler Hottmann (lib. I De Instr. harm. prop. 30.): „Personne en France n' égale Maugars et Hottmann, hommes très habiles dans cet art: ils excellent dans les diminutions et par leurs traits d'archet incomparables de délicatefse et de suavité. Il n' y a rien dans l' harmonie qu'ils ne savent exprimer avec perfection, surtout lorsqu' une autre personne les accompagne sur le clavicorde. Mais le premier exécute seul et à la fois deux, trois ou plusieurs parties sur la bafse de viole, avec tant d' ornements et une prestefse de doigts dont il paraît si peu se préoccuper. qu' on n' avait rien entendu de pareil auparavant par ceux qui jouaient de la viole ou même de tout autre instrument . . ."

Aus England nach Frankreich zurückgekehrt, veröffentlichte Maugars 1624 eine französische Uebersetzung von F. Bacon's „De augmentis et dignitate scientiarum" unter dem Titel „Le progrez et avancement aux sciences divines et humaines", welche ihm den Titel „interprète du Roi en langue anglaise" eintrug. Aufserdem führte er die Titel „Conseiller" und „Secrétaire" (du Roi).

Wahrscheinlich schon kurze Zeit nach Veröffentlichung der Uebersetzung von Bacon's Werk trat Maugars in die Dienste des Cardinals Richelieu. Dieser verlieh ihm später die Priorwürde von Saint-Pierre Eynac*).

*) Pierre Saint-Glas sagt in seinen „Divers traitez d' Histoire etc.", wie uns Thoinan mittheilt, dass diese prieuré „Saint-Pierre de Nac" hiefs. Thoinan bemerkt indess, dass nach den geographischen Handbüchern Frankreich's kein Ort dieses Namens existire, und vermuthet daher, dass der Ort Eynac in der Auvergne gemeint sei. Fétis in seiner Biogr. univ. nennt den fraglichen Ort „Esnac", ohne zu sagen warum.

Im Jahr 1634 gab Maugars die Uebersetzung einer andern Schrift Bacon's unter dem Titel „Considérations politiques pour entreprendre la guerre contre l' Espagne" heraus.*)

Seine Reise nach Italien unternahm er, wie deutlich aus einer Stelle seines sogleich mitzutheilenden Berichtes hervorgeht, im Laufe des Jahres 1638. Einige Jahre nach seiner Rückkehr in die Heimath starb er. Das Datum seines Todes kennt man eben so wenig, wie das seiner Geburt.

Hier der römische Musikbericht selbst, welcher uns zu den vorstehenden Mittheilungen Veranlassung gegeben hat.

Antwort an einen Wissbegierigen in Betreff des Eindrucks der italienischen Musik.

Geschrieben in Rom den 1. October 1639
von
Maugars.

Mein Herr,

Erstaunen Sie nicht, wenn ich Sie so lange auf eine Antwort habe warten lassen: Sie wünschen, dass ich Ihnen meine Meinung über die Musik mittheilen soll, für welche ich doch nur eine geringe Begabung besitzen dürfte; denn sie hat mir zu einer übel gestalteten und missklingenden Fuge Veranlassung gegeben, mich von diesem erhabenen Gegenstand entfernend, welcher allein meinen Geist erwärmen und meiner Feder Schwung verleihen kann. Die Hoffnung indess, welche Sie mir geben, dass mir von dieser gesegneten Kunst noch einmal ein freundlicherer Blick zu Theil werden dürfte, und dass sie mit einem Strahl ihrer gewohnten Huld meine Einfalt erleuchten könnte, hat alle die schwarzen Schatten verscheucht, welche die Verläumdung etwa gegen meine Freimüthigkeit erheben möchte; diese Hoffnung, sage ich, belebt aufs Neue meinen Muth.

Um nun einigermaſsen die gute Meinung zu rechtfertigen, welche Sie von meinen musikalischen Kenntnissen haben, entschlieſse ich mich, Ihnen freimüthig den von der italienischen Musik empfangenen Eindruck, so wie den Unterschied derselben von der unsrigen zu schildern, indem ich Sie inständigst bitte, mit Rücksicht auf die Zuneigung, welche Sie immer für diese göttliche Kunst gehabt haben,

*) Fétis behauptet, dass Maugars erst infolge dieser Uebersetzung den Titel „interprète du Roi en langue anglaise" erhalten habe. Thoinan bestreitet dies, und giebt einen glaubwürdigen Grund dafür, dass Maugars den erwähnten Titel schon aus Anlass der Uebersetzung von Bacon's erstgenanntem Werk empfangen habe.

(und Angesichts des Wunsches, es Ihnen Recht zu machen) dieses geringfügige Raisonnement ohne Hintergedanken zu beurtheilen. Ich bin also Willens, Ihnen heute ohne Leidenschaft und Hehl zu sagen, was ich während der 12 oder 15 Monate im Verkehr mit den ausgezeichnetsten künstlerischen Persönlichkeiten Italiens nach sorgfältiger Anhörung der berühmtesten in Rom stattgehabten Concerte beobachtet habe. Erstens finde ich, dass ihre Kompositionen à capella mehr Kunst, Wissen und Mannichfaltigkeit besitzen wie die unsern; freilich sind sie auch mit mehr Freiheit gestaltet. Was mich betrifft, so könnte ich diese Freiheit nicht tadeln, wenn sie mit Discretion und mit einer Geschicklichkeit gehandhabt wird, welche unmerklich die Sinne täuscht; denn ich vermag nicht die Halsstarrigkeit unserer Tonsetzer zu billigen, welche allzu gewissenhaft einen pedantischen Standpunkt festhalten, und Fehler gegen die Kunstregeln zu begehen glauben, wenn sie zwei Quintenfolgen machen, oder, sei es auch noch so wenig, aus ihrem Modus heraustreten. Ohne Zweifel besteht in diesen angenehmen Ausschweifungen das ganze Geheimniss der Kunst. Die Musik hat ebensowohl ihre Ausdrucksfiguren wie die Rhethorik, welche nur darauf hinausgehen, den Zuhörer unmerklich anzureizen und zu täuschen. In der That ist es nicht nöthig, dass wir uns so streng an die Beobachtung dieser Regeln halten, aus Besorgniss, es möchte uns der Zusammenhang einer Fuge oder die Schönheit eines Gesanges verloren gehen; vielmehr sind diese Regeln nur gemacht, um die jungen Schüler im Zaum zu halten und zu verhindern, dass sie sich von denselben zu sehr emancipiren, bevor sie das Alter der reifen Urtheilskraft erlangt haben. Daher darf ein urtheilsfähiger, gründlich gebildeter Mann nicht durch eine definitive Grenze verurtheilt sein, immer in diesen engen Schranken zu verweilen; er kann aus denselben heraustreten, je nachdem seine Fantasie ihn zu einer bedeutsamen Erfindung führt, und die Macht des Wortes oder die Schönheit der Theile (seines Vorwurfs) es wünschenswerth machen. Dies ist es, was die Italiener sehr wohl verstehen; und da sie viel feinfühliger in der Musik sind wie wir, halten sie sich über unsere Regelrichtigkeit auf, während sie ihre Motetten mit mehr Kunst, Wissen, Mannichfaltigkeit und Anmuth gestalten, wie unsere Komponisten. Abgesehen von diesen grofsen Vortheilen, welche sie vor uns voraus haben, lässt der Umstand ihre Musik noch angenehmer erscheinen, dass sie eine bessere Anordnung in ihre Concerte bringen und ihre Chöre vortheilhafter aufstellen wie wir

indem sie jedem derselben eine kleine Orgel hinzufügen, infolge dessen sie unzweifelhaft richtiger singen.

Um Ihnen diese Anordnung anschaulicher zu machen, werde ich ein Beispiel anführen, indem ich eine Beschreibung des berühmtesten und ausgezeichnetsten Concerts gebe, welches ich am Tage St. Dominicus, so wie Tags vorher in der Minervakirche zu Rom gehört habe. Diese Kirche, in welcher zwei grofse Orgeln zu beiden Seiten des Hochaltars angebracht sind, auf denen sich je ein Musikchor befindet, ist ziemlich lang und geräumig. In der Länge des Schiffes hatte man acht andere Chöre, vier auf der einen, und vier auf der andern Seite aufgestellt. Dieselben standen einander vis-à-vis auf Tribünen von 8—9 Fufs Höhe, welche in gleichen Abständen von einander entfernt waren. Jeder Chor hatte seine tragbare Orgel, wie es üblich ist: man muss darüber nicht erstaunen, weil man deren in Rom mehr als 200 haben kann, während man in Paris kaum zwei von ein und derselben Stimmung finden dürfte.

Der Dirigent, von den besten Sängern umgeben, schlug den Takt für den ersten Chor. Bei jedem der andern Chöre gab es eine Person, welche nichts weiter that, als die Augen auf dieses Taktiren zu heften, um dasselbe mit dem seinigen in Uebereinstimmung zu bringen, so dass alle Chöre nach ein und demselben Zeitmafs sangen, ohne zu schleppen. Der Contrapunkt der Musik war figurirt, und von schönen Weisen und einer Menge anmuthiger Recitationen erfüllt. Bald sang ein Sopran des ersten Chores ein Solo; sodann antwortete derjenige des dritten, vierten und zehnten Chores. Mitunter sangen zwei, drei, vier und fünf Stimmen verschiedener Chöre zusammen, und ein anderes Mal wurden die Partien von allen Chören nach einander um die Wette angestimmt. Bald sangen wiederum zwei Chöre, mit einander um den Vorrang kämpfend, und zwei andere antworteten darauf. Zum andern Male sangen drei, vier und fünf Chöre zusammen, dann eine, zwei, drei, vier und fünf Stimmen allein; und im Gloria patri fingen aufs Neue alle zehn Chöre miteinander an. Ich muss gestehen, dass ich niemals ein solches Entzücken empfunden habe: vor Allem in dem Hymnus und in der Prosa*), wo der Meister in der Regel sein Produktionsvermögen zu

*) Ohne Zweifel fanden die oben beschriebenen Musikaufführungen bei der Vesper und Complete, also während des Nachmittagsgottesdienstes statt. Die Prosa ist gleichbedeutend mit dem Antiphon, welches abwechselnd mit Psalmen gesungen wird. Hieran schliefsen sich: Hymnus Versikel und Magnificat. Zwischen dem Versikel und Magnificat steht wiederum ein Antiphon.

steigern sucht, und wo ich wahrhaft schöne Melodieen, sehr gewählte Veränderungen und ebenso ausgezeichnete als anmuthige und verschiedenartige Bewegungen gehört habe. In den Antiphonen machten sie noch vortreffliche Symphonien, mit einer, zwei oder drei Violinen und Orgel, so wie mit einigen grofsen Lauten, indem sie gewisse Weisen im Tanzrhythmus, (certains airs de mesure de ballet) die einen den andern antwortend, spielten.

Legen Sie die Hand aufs Herz, mein Herr, und gestehen Sie ehrlich, ob wir ähnliche Kompositionen besitzen; und wenn wir deren auch hätten, so scheint es mir doch, als ob wir nicht genug Stimmen haben, um sie auszuführen; es würde einer langen Zeit bedürfen, um dieselben einzuüben, während diese italienischen Musiker niemals studiren, sondern alle ihre Partien à vista singen; und was ich am Bewundernswerthesten finde, ist, dass sie niemals Fehler machen, obwohl die Musik sehr schwer ist, und eine Stimme des einen, oft mit derjenigen eines andern Chores singt, obschon die Sänger sich nie gesehen noch gehört haben. Dabei bitte ich zu bemerken, dass sie nie zweimal dieselben Motetten singen, wie auch, dass fast kein Tag in der Woche vergeht, an dem nicht in irgend einer Kirche ein Fest stattfände, bei welchem man nicht eine gute Musik aufführte, so dass man sicher ist, alle Tage neue Kompositionen zu hören. Dies ist die angenehmste Unterhaltung, welche ich in Rom gehabt habe.

Allein es giebt noch eine andere Musikgattung, welche in Frankreich nicht gebräuchlich ist, und über die ich daher besonderen Bericht abstatten muss. Man nennt sie den recitirenden Styl. Das Beste davon habe ich im Oratorium von S. Marcello gehört, wo es eine Congregation der Brüder vom h. Kreuz giebt. Dieselbe besteht aus den vornehmsten Herren Rom's, in deren Macht es liegt, das Seltenste zu vereinigen, was Italien besitzt; und in der That, die ausgezeichnetsten Musiker legen Werth darauf, sich dort zu treffen, und die selbstbewusstesten Komponisten bemühen sich um die Ehre, daselbst ihre Kompositionen hören zu lassen, und beeifern sich, dort das Höchste ihres Leistungsvermögens zu produciren.

Diese bewundernswürdige und hinreifsende Musik wird nur am Charfreitag von drei bis sechs Uhr aufgeführt. Die Kirche ist nicht ganz so grofs wie die Saint-Chapelle in Paris; am Ende derselben befindet sich eine geräumige Chorbühne mit einer sanften, für die Stimmen wohlgeeigneten Orgel von mittlerer Gröfse. An den beiden Seiten des Kirchenschiffes giebt es noch zwei andere Tribünen, auf

denen die ausgezeichnetsten Instrumentisten placirt sind. Die Stimmen begannen mit einem Psalm in Motettenform, worauf sämmtliche Instrumentisten eine sehr schöne Symphonie spielten. Nachher sang man eine Geschichte des alten Testamentes in Form eines Wechselgespräches, wie diejenige der Susanne, der Judith und des Holofernes, des David und Goliath. Jeder Sänger repräsentirte eine Figur der Erzählung und drückte vollkommen gut die Bedeutung der Worte aus. Darauf hielt einer der berühmtesten Redner eine ermahnende Ansprache, und nachdem dieselbe beendet war, recitirte die Musik das Evangelium des Tages, wie z. B. die Geschichte der Samariterin, der Hochzeit von Canaa, des Lazarus, der Magdalena und der Leidensgeschichte des Herrn: die Sänger stellten sehr wohl die verschiedenen Figuren dar, welche der Evangelist überliefert. Ich wüsste diese recitirende Musik nicht genug zu loben; man muss sie an Ort und Stelle gehört haben, um ihre Bedeutung richtig würdigen zu können. Was die Instrumentalmusik betrifft, so bestand dieselbe aus einer Orgel, einem grofsen Klavier, einer Lyra, zwei oder drei Violinen und zwei oder drei grofsen Lauten. Bald erklang eine Violine allein mit der Orgel und dann antwortete eine andere: ein ander Mal spielten alle drei zusammen verschiedene Partien, und dann fingen wieder alle Instrumente im Tutti an. Bald variirte eine Laute zehn oder zwölf Motive, von denen jedes fünf oder sechs Takte lang war, auf tausendfache Weise*); sodann spielte eine andere ebendasselbe, obwohl auf abweichende Art. Ich erinnere mich, dass ein Violinist durchaus chromatisch spielte; und obwohl dies dem Ohr Anfangs rauh erschien, so gewöhnte ich mich nichts desto weniger nach und nach an diese neue Manier und empfand ein äufserstes Vergnügen. Vor Allem aber liefs der grofse Frescobaldi tausendfältige Inventionen auf seinem Klavier hören während die Orgel fortwährend dabei thätig war (l'Orgue tenant toujours ferme).

Es ist nicht ohne Grund, dass dieser berühmte Organist von S. Peter so grofsen Ruf in Europa geniefst; obwohl seine gedruckten Werke hinreichend Zeugniss für seine Tüchtigkeit geben, so muss man doch, um über sein tiefes Wissen richtig urtheilen zu können, seine improvisirten Toccaten, voll von Feinheiten und bewunderungswürdigen Erfindungen hören. Darum verdient er es wohl, dass

*) Im Original heifst es: „Tantost un Archiluth fasoit mille varietez sur dix ou douze notes, chaque note de cinq ou six mesures.“

man ihn allen unsern Organisten als Muster empfiehlt, damit man ihnen Lust macht, nach Rom zu gehen und ihn zu hören.

Da ich unwillkürlich auf die lobende Erwähnung dieses ausgezeichneten Mannes gekommen bin, dürfte es keine Abschweifung sein, wenn ich Ihnen hier meine Meinung über die Andern sage.

Derjenige, welcher den ersten Platz als Harfenist einnimmt, ist der berühmte Horatio; er begegnete zu glücklicher Stunde dem Cardinal von Montalto, entzückte diesen durch sein Spiel, und erwarb sich dadurch fünf oder secht tausend Thaler (escus) Rente, welche ihm dieser edle Mann mehr aus Freigebigkeit als wegen seiner guten Leistungen und seiner Geschicklichkeit zugestand*). Ich will indessen nicht das Lob abschwächen, welches er verdient hat, weil wir nicht immer bleiben können, was wir einmal gewesen sind, da das Alter nach und nach die Sinne abstumpft, und uns unmerklich der artigen Künste und Reize, sowie insbesondere der Fingerfertigkeit beraubt, deren wir in unserer Jugend theilhaftig sind. Die Alten hatten wohl Recht, den Apollo stets jung und kraftvoll darzustellen.

Aufser diesen Beiden habe ich in Italien Niemand gesehen, der mit denselben etwa in Parallele gesetzt zu werden verdient. Es giebt wohl zehn oder zwölf, welche Aufserordentliches auf der Violine leisten, und fünf oder sechs Andere auf der grofsen Laute; diese unterscheidet sich durch nichts weiter von der Theorbe, als durch eine höhere Stimmung der beiden höchsten Saiten. Man bedient sich der Theorbe für die Melodie, und der grofsen Laute für das Spiel zur Orgel in tausend schönen Variationen und mit einer unglaublichen Fingerfertigkeit.

Die Lyra ist noch hochgeschätzt unter ihnen; aber ich habe Niemand gehört, der dem Ferabosco in England vergleichbar wäre.

Man findet ausgezeichnete Kräfte für die Harfe, wie die Signora Constantia, welche dieselbe vortrefflich spielt. Dies mein Herr, sind diejenigen, welche sich auf den Instrumenten hervorthun. Es ist wahr, dass ich deren mehrere gehört habe, die sich sehr wohl auf eine Orgelfuge verstehen, aber sie zeigen nicht so viel Mannichfaltigkeit wie die unsrigen: ich weifs nicht, ob die Ursache hiervon ist, dass ihre Orgeln nicht so viel Register haben, und so viel verschiedene Spielmanieren zulassen, wie es bei uns heute in Paris

*) Der Herausgeber von Maugars' Bericht ist der Meinung, die Bemerkung über Horatio lasse erkennen, dass dieser Künstler nicht zu Maugars' Freunden gehört habe.

...dorische

$\frac{a^2+\omega^2}{a'+\omega'}$

ד ד

â̂ h ĥ

...ion der tonisc...

ד ד

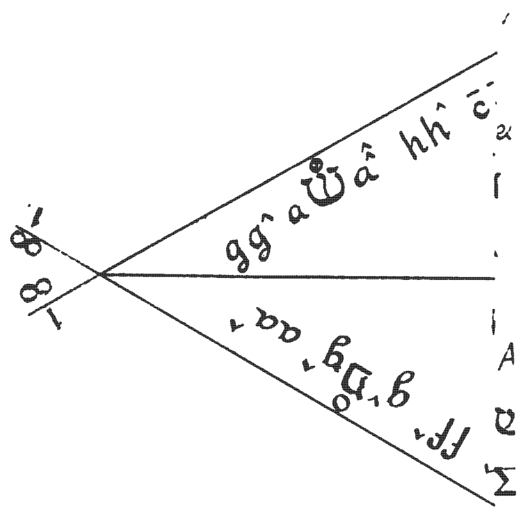
hĥ

...asser.")

Aleph als ...

e e`

Fig. 5.



Thimus' Harmonikale Symbolik.

f̄ d̄ dis̄ ēs ē fēs f̄^ fis̄^ ges̄ ḡ ḡ^ gis̄ gis̄^ ās | ā^

ל כ י ט ח ז ו ה ד ג ב ת א |

Λ K I Θ H Z ϛ E Δ Γ B T A |

g g^ gis gis^ as as^ a a^ ais^ b h his c̄

ג ב ת א ש ר ק צ פ ע ס

Γ B T A Σ P ϟ ϡ Π O Ξ

ŝ A A^ Ais^ B H His c cis^ des d^ d dis es e

ר ק צ פ ע ס נ מ ל כ י ט ח

P ϟ ϡ Π O Ξ N M Λ K I Θ H

der Fall ist; es scheint, dass die meisten ihrer Orgeln nur dazu da sind, um der Stimme zu dienen und die anderen Instrumente hervortreten zu lassen.

Das Spinett spielen sie in einer von uns abweichenden Weise. Ich habe einige Sonderlinge gesehen, die sich dergleichen mit zwei Klaviaturen haben machen lassen; die eine, um im dorischen, die andere, um im phrygischen Modus zu spielen; jeder Ton ist in vier Chöre getheilt, (divisans le ton en quatre chordes) um die chromatischen und enharmonischen Tongeschlechter rein darstellen und leicht von einem Halbton zum andern übergehen zu können. Ich versichere Sie, dass dies eine schöne Wirkung hervorbringt; aber da diese beiden Tongeschlechter noch nicht gründlich genug in unserer Sprache abgehandelt sind, so hoffe ich, wenn Gott mir die Gnade gewährt, eines Tages nach Paris zurückzukehren, Ihnen einen Vortrag über diesen Gegenstand zu halten, gestützt auf die besten alten, so wie auf die modernen italienischen und englischen Autoren, welche sich in ihren Schriften bemüht haben, diese zwei Tongeschlechter wieder herzustellen. Dieselben sind durch die Ueberschwemmung der Barbarenhorden, welche eine mehrhundertjährige Unterbrechung der Musikpflege verursacht haben, verloren gegangen, so dass uns von den drei Tongeschlechtern, deren sich die Alten so wirksam bedienten, allein das Diatonische geblieben ist; welches sich in der That heute zu einem hohen Grad der Vollkommenheit entwickelt hat.

Was die Viola betrifft, so ist jetzt Niemand in Italien der sich auf derselben auszeichnet, und in Rom selbst wird sie sehr wenig kultivirt: Dies ist es, worüber ich sehr erstaunt bin, da sie ehedem einen Horatio von Parma*) gehabt haben, welcher auf diesem Instrumente Wunderbares geleistet und der Nachwelt vortreffliche Stücke hinterlassen hat, deren sich einige der Unsrigen mit Geschick auf anderen als den ihnen zukömmlichen Instrumenten bedienen. Der Vater des grofsen Italieners Ferabosco hat den Gebrauch derselben zuerst den Engländern vermittelt, welche seitdem alle Nationen übertroffen haben. (Schluss folgt.)

*) Ueber diesen Künstler fehlen, gleichwie über die vorerwähnte Signora Constantia, in den gangbaren musikalischen Handbüchern alle Nachrichten.

Bericht
über die zweite Abtheilung der Harmonikalen Symbolik des Alterthums

von

Freiherrn **Albert von Thimus.**

Köln, Verlag der M. Du Mont-Schauberg'schen Buchhandlung. 1876.
4°, 420 S. u. 11 lit. Tabellen.

Im 3. Jahrgang p. 185 der Monatshefte für Musikgeschichte habe ich über die erste Abtheilung dieses einzig in seiner Art dastehenden Werkes berichtet. Mit wahrer Beruhigung begrüfste ich und mit mir gewiss alle, welche die Tragweite der ersten Abtbeilung erkannten, das endliche Erscheinen der zweiten. Leider war es mir nicht möglich früher dieselbe zu besprechen; doch kann ich es nicht mehr länger verschieben eine Pflicht der Dankbarkeit gegen den hochgeehrten Herrn Verfasser zu erfüllen und diese für die Wissenschaft so wichtige Kunde in diesen Blättern zur Verbreitung niederzulegen. Ich kann mich aber, wie der ersten Abtheilung gegenüber, nur darauf beschränken, einige Lichtpunkte zu bezeichnen, welche zum Studium des grofsartigen Werkes selbst Anstofs geben können, denn es wäre nicht möglich den kolossalen wissenschaftlichen Apparat nur annähernd selbst in einer mäfsigen Broschüre zur richtigen Anschauung zu bringen.

In der ersten Abtheilung hat der gelehrte Herr Verfasser vorzüglich die in der Musik zur Anschauung tretende Zahl und ihre harmonikale Symbolik zum Gegenstande der Betrachtung genommen, um einerseits die tiefere Erkenntniss des altgriechisch-semitischen Musiksystems anzubahnen, andererseits durch ihre Symbolik die uralte Lehre vom Gottesbegriffe zu erschliefsen.

In der zweiten Abtheilung wiederholt er als Einleitung in möglichster Kürze die in der ersten vorgetragenen Wahrheiten, doch so, dass der Leser dadurch in den Stand gesetzt wird, die zweite Abtheilung zu verstehen, wenn ihm die erste nicht zugänglich war.

Im 9. Hauptstück unternimmt er es mit bewundernswerthem Scharfsinne aus den entstellten exoterischen Traditionen und aus den Trümmern des uns von Alypius überlieferten Notensystems das Aechte und unverfälscht Erhaltene von den falschen Zuthaten zu scheiden. Zum richtigen Verständniss hebt er hervor, dass die bisher von den Musikschriftstellern für Gesangsnoten ausgegebenen Zeichen die Instrumentalnoten, und umgekehrt die Instrumentalnoten, die Gesangsnoten seien. So stellt er zuvor auf ideale Weise das altgriechisch-semitische Instrumental-Musiksystem wieder her,

wie es in seiner ursprünglichen Reinheit beschaffen gewesen sein muss. Dadurch gewinnen wir erst einen Einblick in die Feinheit und Vollständigkeit dieses alten Tonsystems, wodurch alle von den alten Harmonikern in ihren Tonschöpfungen verwendeten Tonarten in rein harmonischer Stimmung ausgeführt werden können, von welcher unser durch die schwebende Tontemperatur unserer Instrumente verkümmertes Ohr keinen Begriff mehr hat. Die Darstellung dieses Instrumental-Notensystems siehe Beilage Fig. 1.

Das 10. Hauptstück widmet der Herr Verfasser dem Gesangsnotensystem. Dieses ist ein viel weiter ausgedehntes, auch die ganze Enharmonik in sich begreifend. Er entwickelt es auf unbestreitbare Weise vorzüglich aus den Räthselsprüchen des bedeutsamen Büchleins Jezira und stellt es nach einer idealen Semeiographie dar, da die alten hieratischen Gesangsnoten schon lange nicht mehr bekannt sind. Die enharmonischen Tonstufen werden durch Versetzen und Umstellen der Buchstaben dargestellt, wie dieses, aber inkonsequent in den uns erhaltenen griechischen Noten schon angedeutet ist. Beim Mangel der betreffenden archaistischen Zeichen musste die Verwendung der im Buche Jezira angedeuteten „Doppelten“ willkürlich geschehen, dabei war jedoch das noch erhaltene genuine Oth-Aleph auf d und $\bar{d}$ gesetzt und den Stufen G=מ u. a=ש zugewiesen; so erscheint die diatonisch-enharmonische Skala wie Fig. 2.

Transponirt man diese in ihre Ober- und Unterdominante, so erhält man die zusammengesetzte Reihe Fig. 3, deren mittlere Partie cc^ bis ee^, die in der eigentlichen Region des „Hauches“, d. i. in der Stimme liegt, die obere von gg^ zu hh^ durch ihre sich in ihrer Fortsetzung durch immer schnellere Schwingungen den tonisch nicht mehr wahrnehmbaren, nur im Lichte=Feuer ש=Esch sichtbaren Wirkungen wahrnehmbar macht; dagegen nähert sich die untere Partie in ihren stets langsamer werdenden Schwingungen mehr und mehr den Undulationen des Wassers Majim=מ Siehe Fig. 3.

Figur 4 stellt ein Beispiel für Darstellung der chromatisch-enharmonischen Tonreihe durch Umwendung der betreffenden Buchstaben dar.

Nachdem der Herr Verfasser hiermit die beiden griechisch-semitischen Notensysteme in ihrer Urgestalt entwickelt hat, stellt er die harmonikale Symbolik derselben zugleich als ein Symbol für tieferliegende theosophische Systeme auf.

Im 11. Hauptstück geht er auf die geometrischen Symbole

der Weisheitslehre des frühesten Alterthums über. Besonders ist es das Zwölfeck und die symmetrische Ineinanderstellung von vier gleichschenklichen Dreiecken oder drei Quadraten, durch welche wieder das Zwölfeck in den der Peripherie am nächsten liegenden Durchschnittspunkten sich ergiebt, so wie die Entstehung des gleichseitigen Dreiecks in dem von zwei im Mittelpunkte sich schneidenden Kreisen gebildeten Raum, an die sich die tiefe Untersuchung anschliefst, die er am Ende in dem ausgebildeten Dreieck auf folgende Weise sinnbildlich darlegt. Siehe Fig. 5. Auf dieses folgt eine Reihe der interessantesten Forschungen über die Uebereinstimmung der alten, in Räthselsprüchen und Symbolen verborgenen pythagoräischen Weisheitslehre mit den Lehren des alten und neuen Testamentes und den Lehren und Bildern der Kirchenväter.

Im 12. Hauptstücke ist vorzüglich die Lehre von dem göttlichen Schöpferworte, dem unsichtbaren, ewigen Urbilde der sinnlich wahrnehmbaren, im Anfange der Zeiten gewordenen äufseren Welt dargestellt. Diese Wahrheit entwickelt der geistreiche Herr Verfasser aus der Lehre von den mit Intelligenz begabten, den Umwälzungen der einzelnen Weltkörper vorgesetzten Kräften und Gewalten, aus dem Timäus Gespräche, und hauptsächlich aus den in harmonikalen Zahlenformeln und doppelsinnige Räthselsprüche gehüllten Geheimlehren der Pythagoräer.

Im 13. Hauptstücke zeigt er, wie die Aussprüche der heiligen Schrift von der ewigen Weisheit, die im Anbeginne der Welt war, als der Ausgangspunkt pythagoräisch-platonischer an hebräische Quellen sich anlehnende Lehre von der Weltseele betrachtet werden dürfe.

Im 14. Hauptstücke zeigt er, dass die unvollständigen und sich widersprechenden Nachrichten griechischer und lateinischer Schriftsteller der alexandrinischen Periode verglichen mit dem heliozentrischen, astronomischen und uranologischen Inhalt der pythagoräisch-platonischen Geheimlehre uns überzeugen, dass unter dem Centralfeuer des Pythagoras die Sonne zu verstehen sei. Das von Cicero hierüber Erwähnte gab Kopernikus den ersten Anstofs zu seiner Entdeckung.

Im 15. Hauptstücke wird gezeigt, wie in der polytheistisch-idolatrischen Gestalt noch immer die monotheistische Lehre in der alt ägyptischen hierarchischen Geheimlehre enthalten war, wie die neuesten ägyptologischen Forschungen immer klarer zeigen. Dieses

weiset der gelehrte Herr Verfasser durch äufserst geistreiche Erklärung des in Lepsius „Denkmäler aus Aegypten und Aethiopien“ (Vol. 5 Abth. III Bl. 36) mitgetheilten Wandbildes aus dem Amonstempel zu Karnak, welches die Einweihung Tuthmosis in die Mysterien der Schöpfungsgeschichte darstellt, nach.

Mit diesem Hauptstücke schliefst das höchst interessante Werk noch nicht ab. Noch erübrigt im Allgemeinen zu zeigen, wie die Geheimnisslehren, ihre Wiederherstellung und Erfüllung in der Verkündigung der frohen Botschaft des Evangeliums an die Menschen, in philosophisch-doktorineller Beziehung aber in den Kirchenvätern, in der kirchlichen Scholastik des Mittelalters und der beginnenden Neuzeit sich finden. Dieses soll das Hauptthema der dritten Abtheilung bilden.

Dieser zweiten Abtheilung fügt der Herr Verfasser zwei sehr interessante Abhandlungen bei; die erste über das muthmafsliche Alter und die ursprüngliche Reihenfolge der Himmelszeichen, und über die Bezeichnung der 12 Monate nach dem Buche Jezira; die andere handelt von der symbolisch-typischen Bedeutung des den Keilschrift-Arten gemeinsamen Monogrammes für „Gott“ und „höchste Gottheit“.

Es ist hinreichend bekannt, wie die moderne Wissenschaft darauf ausgeht, den Glauben an einen persönlichen Gott als Schöpfer Himmels und der Erde zu untergraben und allmählig zu beseitigen; wie sie besonders die katholische Kirche, diese unfehlbare Lehrerin der Wahrheit befehdet, jede Entdeckung auf naturwissenschaftlichem, geschichtlichem, archäologischem und sozialem Boden nur dahin ausbeutet, die katholische Lehre als thöricht, unwissenschaftlich, verdummend und freiheitsfeindlich hinzustellen. Von unschätzbarem Werthe ist daher gewiss ein Werk, welches mit solch' enormer Gelehrsamkeit auf allen Gebieten menschlichen Wissens von den ältesten Zeugnissen herab bis zu den neuesten jene wunderbare, natürlich nothwendige Harmonie in der ganzen geistigen und körperlichen Schöpfung nachweiset, deren Mittelpunkt (Oth-Aleph) Anfang und Ende (A und Ω) Gott selber ist in seinem ewigen Schöpferworte mit dem hl. Geiste. Die katholische Wissenschaft hat also alle Ursache, dem hochsinnigen Herrn Verfasser freudigst zu danken für die kaum zu ahnenden geistigen und materiellen Opfer, die ein solches Werk erheischt. Möge Gott dem greisen Herrn Verfasser Kraft des Geistes und des Körpers erhalten, sein hochgestelltes

Ziel zu erreichen und ihm den Trost hier noch zu Theil werden lassen, sein grofsartiges Werk, wie es dasselbe in so hohen Mafse verdient, in den weitesten Kreisen anerkannt und hochgehalten zu sehen!

Raym. Schlecht.

Mittheilungen.

* Praetorius, Syntagma musicum, III. Tomus, 1619, sagt im Vorwort unter anderem sehr treffend: Wie aber die weitberühmtesten und vortreff lichten Instrumentisten, Organisten und Lautenisten schwer dazu gebracht werden können, sich bei (vor) Anderen hören zu lassen, bis nicht ein Alberner zuvor sich am Schulrecht vergriffen und mit seinem unzeitigen und ungeschickten Tasten und Raspeln, auch unlieblichen Quintisiren eine bäuerische unanmuthige Melodie hervorgebracht und der anderen Ehren dermafsen mit Wehetagen geplagt hat, dass sie aus Unmuth selbst nach der Laute oder ihrem Instrument greifen und nach einigen Toccaten und Praeambulas eine ganz liebliche und anmuthige Phantasiam und Fugam mit künstlichen und artigen Diminutionen, Passagen, Tremoletten und Tiraten (kurzweg Verzierungen und Läufen) vor die Leute bringen, nachher aber selbst das Ende verlieren und nicht wissen, wenn sie wiederum aufhören sollen.

* Leben und Wirken des Flötisten Johann Joachim Quantz, Lehrers Friedrich des Grofsen. Nach den Quellen dargestellt von Albert Quantz. Berlin, 1877. Verlag von Rob. Oppenheim. In klein 8°, IV und 56 Seiten. Pr. 1 Mk. Diese hübsch ausgestattete Biographie ist zum gröfsten Theile eine Wiederholung der von Quantz einst selbst niedergeschriebenen Autobiographie, die 1754 in Marpurg's kritischen Beiträgen, Band 1, pag. 197 erschien. Daran schliefst sich ein Verzeichniss seiner Werke, welches jedoch an Uebersichtlichkeit gewonnen, wenn jedes neue Werk mit neuer Zeile begonnen hätte. Ein Anhang bringt einige Briefe von und über Quantz, Lobgedichte nach seinem Tode und nochmals ein genaueres und ausführlicheres Verzeichniss seiner Werke. Als Material ist die Broschüre wohl brauchbar, doch fehlt ihr die Durcharbeitung und Verwerthung desselben. Mit der Bezeichnung „Entwurf" hätte der Verfasser seine Arbeit weit richtiger bezeichnet.

* Fromme's Musikalische Welt. Notiz-Kalender für 1878. 3. Jahrg. Redigirt von Dr. Theod. Helm. Mit dem Portrait des jüngst verstorbenen Johann Herbeck. Der Kalender ist hauptsächlich durch seine Statistik für jetzt und spätere Zeiten von Werth. Sie umfasst ganz Oesterreich und behandelt sowohl öffentliche wie Privat-Musikinstitute in genauen Angaben, giebt auch ein Verzeichniss aller Orgeln nebst der Anzahl ihrer Register und das Jahr der Erbauung. Aufserdem ist die Biographie Herbeck's diesmal angehängt, der um Oesterreich, besonders Wien sich die gröfsten Verdienste erworben hat. Herbeck ist am 25. Dezember 1831 in Wien geboren und starb am 28. October 1877 daselbst.

* Ein kritischer Beitrag zur Beethoven-Literatur, vorgelesen im Schillerverein zu Triest von Alexander W. Thayer. Berlin, 1877. Verlag von W. Weber. In 8°, 48 Seiten. Alles was uns der verehrte Beethoven-Biograph aus seiner Feder giebt, trägt den Stempel der gröfsten Gewissenhaftigkeit und

Wahrheitsliebe. Auch diese kleine Gelegenheits-Schrift zeigt den Verfasser in seiner vollen Gröfse in Beherrschung des Materials und in seiner mit juristisch-kritischer Schärfe geführten Untersuchung mitgetheilter Begebenheiten und Anekdoten über Beethoven. Es ist eine Blumenlese ganz eigener Art, die der Vortragende seinem Zuhörerkreise aussucht; anstatt seinen Helden herauszuputzen, ist er gezwungen die Nebenpersonen in dem irdischen Drama in Schutz zu nehmen und sie gegen Beethoven zu vertheidigen. Der Pfuscherhände waren zu viele, die sich berufen fühlten über Beethoven zu schreiben, und es ist eine wahre Herkulesarbeit den Augiasstall zu reinigen. Es ist zu bewundern, wie Thayer seine Aufgabe löst. Er beginnt mit kleinen Anekdoten, deren Unsinnigkeit er mit einfachen Daten löst, geht dann auf Mälzl contra Beethoven über, wo er dem armen Mälzl seine Ehre rettet und widmet endlich dem Verhältnisse zwischen den Brüdern Johann van Beethoven und unserem Ludwig die übrige Zeit (Seite 16—44). Thayer's Untersuchungen mussten hier um so gründlicher und ausführlicher sein, als die Anklage gegen Johann um so härter lautete, und ist es dem Verfasser gelungen uns völlig zu überzeugen, dass auch hier Beethoven's Eigenthümlichkeiten die alleinige Schuld tragen. Möchte der verehrte Verfasser uns recht bald mit dem 3. Bande seiner Beethoven-Biographie beschenken.

* Carl Ferdinand Becker hat am 26. October 1877 in Leipzig nun auch physisch diese Welt verlassen, nachdem er schon seit 1856 in geistiger Hinsicht für sie unter die Todten gehörte. Der einst so fleifsige Sammler und Bibliographe, Herausgeber von älteren Tonsätzen und nach allen Seiten hin thätige Musik-Historiker, zog sich in genanntem Jahre von jeder äufseren Kundgebung seines Daseins zurück und veräufserte sogar seine bedeutende Musik-Bibliothek, welche ihm die Stadt Leipzig gegen eine Rente abkaufte. Wozu ihn dieser Schritt bewog ist wohl nie in die Oeffentlichkeit gelangt, vielleicht geschah es aus Missmuth über die mannichfachen Angriffe, die er sich durch seine Arbeiten zuzog. Jedenfalls müssen wir ihm aber das Eine nachsagen, dass er ein fleifsiger Sammler war und manches anregende und praktisch brauchbare Buch uns hinterlassen hat; sie werden immer noch auf Jahrzehnte hinaus für gewisse Fächer die einzigen zuverläfsigen Nachschlagewerke bleiben, denn ein solcher Bienenfleifs ist nur Wenigen gegeben; desto wunderbarer ist es aber, dass ein Mann in noch rüstigem Alter, sich so gänzlich von seiner ihm doch lieb und werth gewordenen Beschäftigung zurückziehen und sich selbst zu den Todten rechnen konnte. Becker war am 17. Juli 1804 in Leipzig geboren. B. Senff's Führer durch die musikalische Welt: Leipzig, bearbeitet von Alfred Dörffel, Leipzig 1868, bringt über sein Leben genauere Daten.

* Herr P. Sig. Keller hat abermals unserer Bibliothek eine Reihe selbst angefertigte werthvolle Partituren von älteren Werken zum Geschenk gemacht. Die Spartirung ist meist nach alten Handschriften gemacht und einige Notizen auf den Partituren geben den Fundort und andere interessante Bemerkungen. Es sind folgende Werke:

1. Albrectsberger (Joh. Georg Albrechtsberger) Salve regina, 4 voc. con 2 Violini et Organo. Der Alt hat die Choral-Melodie. 4 Notenbogen in quer Folio.

2. Hofer (Andreas) Offertorium „Gloria et honore" duobus Choris cantandum compositum pro Vigilia s. Andreae Apostoli authore . . . Beneficiato et Capello Magistro Salisburgi, mortuus 1684. Für 8 Stim. in 2 Chör. mit bez. Bass. 6 Seiten in 8°. Hofer liegt begraben in der St. Peterskirche in Salzburg, nahe

beim St. Ruperti-Altar; der Grabstein trägt die Inschrift: „R. A. Hofer, Celsifs. Archiep. et Princip. Salisb. Maximiliani Gandolph Capellae Magister ac Ecclesiae Metropol. Chori Regens obiit 1584, 25. Febr.“ 55 Jahr alt. Herr P. Keller macht hierzu die Bemerkung: „Es scheint, dass der Steinmetz statt des eigentlichen Todestages den Begräbnisstag eingemeifselt hat“. Woraus der geehrte Herr dies schliefst ist nicht recht ersichtlich und bitten wir um gefällige Auskunft. Im Todtenbuche von St. Peter findet man die Notiz: Dieser „Hochfürstliche Kapellmeister hat für die Begräbtnifs bey Lebzeiten geben ein silbernen Kandl und ein Instrument oder Spinet.“

3. Martino (Giov. Batt. S.) Due Notturni a Tre, due Violini e Basso del Sign. . . . a Milano nato circa 1700, morto circa 1777. 3 Notenbogen in hoch Folio. Nr. I in C. Nr. II in A. Das Erste besteht aus einem Presto im C Takt, darauf folgt ein Minuetto in $^{3}/_{8}$ Takt und das Zweite beginnt mit einem Adagio im $^{6}/_{8}$ Takt und einem Minuetto im $^{3}/_{4}$ Takt.

4. Pugnani (Gaetano) Trio a 2 Violini e Basso del Sig. . . . nato a Torino 1727, morto 1803. 3 Notenbogen in hoch Folio. Das erste Trio steht in Gd. und besteht aus einem Andante, einem Allegro assai und einem Grazioso. Das zweite steht in Ad. und besteht aus einem Allegro und einem Grazioso.

5. Pietro della Valle: Due Notturni a Tre. Nr. 1, a due Violini e Basso. Nr. 2 a Violino, Cembalo e Basso, del Sign. Cavaliere . . ., nato a Roma 1586, morto 1652. 3 Notenbogen in hoch Folio. No. 1 besteht aus Largo und Minuetto mit der Vorzeichnung von 2 Kreuzen. Nr. 2 aus Spiritoso und Minuetto mit der Vorzeichnung von 3 Kreuzen. Die modernen Tonarten gelangen bereits zum klaren Ausdruck und die Modulation in die Dominante steht schon fest.

6. Pearsall de Willsbridge: Tenebrae IV Vocum instrumentis concinentibus auctore R. L. . . . . Transumtum ex auctoris autographo. 3 Notenbogen in quer Folio. Pearsall war am 14. März 1795 zu Clifton geboren (Osc. Paul's Handlexik.)

* Herr von Wasielewski hat eine „Geschichte der Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert“ vollendet, deren Veröffentlichung nächstens bevorsteht.

* Hierbei 5 Tafeln (Figuren) zu von Thimus Harmonikale Symbolik des Alterthums und eine Anzeige der Druckwerke der Gesellschaft für Musikforschung, zu beziehen durch die Redaktion oder durch die T. Trautwein'sche Buch- und Musikalienhandlung in Berlin, W. Leipzigerstr. 107.

* Der Verlag und die Expedition der Monatshefte und der Publikation geht mit diesem Jahre auf die T. Trautwein'sche Buch- und Musikalienhandlung in Berlin über und sind alle Bestellungen durch Buchhandlungen an dieselbe zu richten.

Die Zahlungen der Mitglieder der Gesellschaft sind im Laufe des Januars an den unterzeichneten Sekretär zu richten und betragen für Monatshefte und Mitgliedsbeitrag 6 Mk. und für Publikation, 6. Jahrgang, 9 Mk.

Der Sekretär:
Robert Eitner,
Berlin S. W. Königgrätzerstr. 101.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin S. W. Königgrätzerstr. 101.
Druck von Eduard Mosche in Grofs-Glogau.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

X. Jahrgang. 1878.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg. — Kommissionsverlag und Expedition der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandl. in Berlin W. Leipzigerstrafse 107. Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.	No. 2.

Ein französischer Musikbericht aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

In deutscher Uebersetzung mitgetheilt
von
W. J. v. Wasielewski.

(Schluss.)

Sie würden es nicht glauben, mein Herr, welche Schätzung die Italiener den, auf den Instrumenten sich Auszeichnenden zu Theil werden lassen, und um wie viel mehr sie die Instrumentalmusik der Vokalmusik vorziehen, indem sie sagen, dass ein Mensch bei weitem mehr auf einem Instrument allein schöne Erfindungen hervorbringen kann, als vier mit einander vereinigte Stimmen, und dass die Instrumentalmusik Reize und Freiheiten hat, welche die Vokalmusik nicht besitzt. Allein ich würde nicht unbedingt dieser Ansicht sein, wenn man vier reine, egale und zu einander passende Stimmen finden könnte, die sich gegenseitig nicht beeinträchtigen. Um diese Meinung zu unterstützen, sagen sie, dass die Instrumentalmusik mächtigere Wirkungen hervorgebracht habe als die Vokalmusik, was denn leicht durch die alten Ueberlieferungen zu beweisen sei, indem sie die Macht und Gewalt der Lyra des Pythagoras feiern: Pythagoras perturbationes animi lyrâ componebat; sodann erwähnt man die Harfe des Timotheus, welche die Leidenschaften des Alexander nach Belieben erregte, und noch manches Andere. Da indessen alle diese

Beispiele durch die Poeten überliefert worden sind, zu denen ich niemals viel Vertrauen hegte, so lasse ich dieselben bei Seite und weise, in der Besorgniss, die Grenzen eines Briefes zu überschreiten, nur auf zwei oder drei heilige Erzählungen hin. David verscheuchte die bösen Geister, welche Saul beherrschten und beruhigte dessen Seele durch die melodischen Klänge seiner Harfe. Die h. Cäcilie bewirkte, dass Tiburtius und Valerianus das Heidenthum abschwuren und den christlichen Glauben annahmen, cantantibus organis. Und als der heilige Franciscus in der Inbrunst seiner Gebete von Gott erflehte, ihn einen der Seeligkeitsgenüsse theilhaftig werden zu lassen, hörte er ein Konzert von Violaspielenden Engeln, gleichsam als ob dies Tonwerkzeug das sanfteste und bezauberndste aller Instrumente sei.*) Dies wird in Betreff der instrumentalen Musik genügen: meiner Absicht nach erübrigt nur noch, dass ich Sie von der vokalen Kunst, von den Sängern und der italienischen Gesangsmanier unterhalte.

Es giebt eine grofse Menge von Castraten für den Discant und Alt, sehr schöne natürliche Tenorstimmen, aber sehr wenig tiefe Bassstimmen. Sie sind alle ihrer Partien durchaus sicher und singen die schwierigste Musik vom Blatte weg. Aufserdem sind sie fast alle geborene Schauspieler, weshalb ihnen denn ihre musikalischen Komödien so vollkommen gelingen. Ich habe sie deren drei oder vier in dem letzten Winter aufführen sehen, und muss in Wahrheit gestehen, dass sie in dieser scenischen Musik unvergleichlich und unnachahmbar sind; nicht nur in Betreff des Gesanges, sondern auch bezüglich des deklamatorischen Ausdruckes, so wie hinsichtlich der Haltung und Geberden der von ihnen auf's Natürlichste dargestellten Charaktere.

Was ihre Gesangsweise anbetrifft, so ist dieselbe weit belebter wie die unsrige: sie haben verschiedene Stimmmodulationen, welche wir nicht besitzen: es ist freilich richtig, dass sie ihre Koloraturen mit mehr Rauheit (rudesse) ausführen, doch fangen sie bereits an, sich darin zu verbessern.

Unter den Ausgezeichnetsten nehmen der Chevalier Loretto und Marco Antonio**) den ersten Rang ein; aber es scheint mir, dass sie die Gesänge nicht so gut ausführen wie Leonora***), die Tochter der

*) Es ist hier daran zu erinnern, dass Maugars selbst Violaspieler war.

**) Es sind die beiden berühmten Castraten Loretto Vittori und Marco-Antonio Pasqualini.

***) Leonora Baroni, Tochter der Adriana, mit dem Beinamen die Schöne, wurde gegen 1610 geboren. Beide genossen als Sängerinnen die höchste Bewunderung der Zeitgenossen, ebenso Leonoren's Schwester Caterina.

schönen Mantuanerin Adriana, welche ein Mirakel ihrer Zeit war, und ein noch gröſseres dadurch bewirkte, dass sie der gesanglich begabtesten Person das Leben gab. Ich würde glauben, dem Talente dieser berühmten Leonora Unrecht zu thun, wenn ich ihrer hier nicht als Weltwunder erwähnte: aber ich bin trotzdem nicht Willens, die groſsen Genies Italiens zu überbieten, welche, um das Verdienst dieser unvergleichlichen Dame würdig zu feiern, in Rom unter dem Titel: d'Applausi poëtici alle glorie della Signora Leonora Baroni, eine Sammlung ausgezeichneter lateinischer, griechischer, französischer, italienischer und spanischer Dichtungen drucken lieſsen. Ich werde mich damit begnügen, Ihnen zu sagen, dass sie mit einem schönen Geist begabt ist, dass sie die Urtheilskraft besitzt, um schlechte Musik von guter zu unterscheiden, dass sie die letztere vollständig versteht, ja dass sie wahrscheinlich dergleichen komponirt. Daher beherrscht sie durchaus, was sie singt, wie sie denn auch auſserordentlich gut die Texteswörte ausspricht, und vollkommen deren Sinn ausdrückt. Sie prätendirt nicht schön zu sein, aber sie ist auch weder unangenehm noch gefallsüchtig. Sie singt mit Zurückhaltung, vornehmer Bescheidenheit und mildem Ernst. Ihre Stimme ist von groſsem Umfang, rein, volltönend, wohllautend; sie braucht dieselbe in allen Stärkegraden ohne Anstrengung und ohne im mindesten Gesichter zu ziehen (sans faire aucunes grimaces). Ihre Gefühlsausbrüche und ihr Athemholen sind durchaus maſsvoll, ihr Blick ist keusch, und ihre Bewegungen sind dem Anstande eines ehrbaren Mädchens gemäſs. Beim Uebergange von einem zu dem andern Ton markirt sie zuweilen die Unterschiede zwischen dem enharmonischen und chromatischen Elemente mit so viel Geschicklichkeit und Anmuth, dass es wohl Niemand geben dürfte, der nicht von dieser schönen und schwierigen Gesangsmanier entzückt wäre. Sie hat nicht nöthig die Hilfe einer Theorbe oder Viola in Anspruch zu nehmen (ohne eines dieser Tonwerkzeuge würde ihr Gesang unzureichend sein), denn sie selbst spielt beide Instrumente ausgezeichnet. Ich habe das Glück gehabt, sie einige Mal mehr als dreiſsig verschiedene Gesänge mit zweiten und dritten, von ihr selbst erfundenen Strophen vortragen zu hören. Ich muss Ihnen sagen, dass sie mir eines Tages die besondere Auszeichnung erwies, mit ihrer Mutter und Schwester zusammen zu singen; ihre Mutter spielte die Lyra, die Schwester die Harfe und sie selbst die Theorbe. Diese von drei schönen Stimmen und auf drei verschiedenen Instrumenten ausgeführte Produktion überraschte mich so sehr und versetzte mich in ein solches Ent-

zücken, dass ich meine sterbliche Eigenschaft vergafs, und die Freuden der Seligen geniefsend, mich schon unter den Engeln zu befinden glaubte. Es ist ja auch, um vom christlichen Standpunkte aus zu reden, die Eigenthümlichkeit der Musik, dass sie, unsere Herzen berührend, dieselben zu Gott erhebt; sie ist in dieser Welt eine Probe der ewigen Glückseligkeit, und führt nicht etwa durch unzüchtige Geberden zum Laster, wozu wir von Natur nur zu sehr geneigt sind. In diesem achtungswürdigen Hause wurde ich durch die Bitten dieser seltenen Menschen zum ersten Mal veranlasst, das Talent in Rom zu zeigen, welches Gott mir geschenkt hat; es geschah in Gegenwart von noch zehn oder zwölf der sachkundigsten Personen Italiens, welche mir, nachdem sie mich aufmerksam angehört hatten, mit einigen Lobsprüchen schmeichelten; doch war dies nicht ohne Neid. Um mich noch mehr zu prüfen, veranlassten sie die Signora Leonora, meine Viola bei sich zu behalten und mich zu bitten, am nächsten Tage wiederzukommen; dies that ich, und da ich durch einen Freund benachrichtigt worden war, dass man gesagt, ich spiele einstudirte Sachen sehr gut, gab ich ihnen dieses zweite Mal so viel Arten von Präludien und Phantasien, dass sie mir wirklich noch mehr Anerkennung zu Theil werden liefsen, als das erste Mal. Seitdem bin ich oft von ehrenwerthen, wissbegierigen Leuten besucht worden, denn meine Viola wollte das Zimmer nur aus Rücksicht für den Purpur verlassen, welchem sie seit vielen Jahren zu gehorchen gewöhnt ist. Die Achtung dieser braven Menschen reichte aber noch nicht hin, um auch unbedingt die Fachmänner zu gewinnen, welche ein wenig zu raffinirt und zu zurückhaltend waren, um einem Fremden Beifall zu bezeigen. Man sagte mir, sie hätten zugegeben, dass ich sehr gut allein spiele, und dass sie niemals ein so vielstimmiges Violaspiel gehört; aber sie zweifelten, dass ich, weil Franzose, im Stande wäre, ein Thema aus dem Steggreif zu behandeln und zu variiren. Sie wissen, mein Herr, dass es mir hierin eben nicht am wenigsten glückt. Dieselben Worte waren mir am Vorabend des St. Ludwigstages in der französischen Kirche gesagt worden, während ich mir die dort stattfindende herrliche Musik anhörte; dies bestimmte mich am nächsten Morgen, angeregt durch den Namen des h. Ludwig, so wie zu Ehren der Nation und der drei und zwanzig anwesenden, der Messe beiwohnenden Kardinäle, auf eine Tribüne zu steigen. Man gab mir, nachdem ich mit Beifall begrüfst worden, sogleich funfzehn bis zwanzig Noten (notes), um nach dem dritten Kyrie mit Begleitung einer kleinen Orgel mich hören zu lassen.

Diese Aufgabe behandelte ich mit solcher Mannichfaltigkeit, dass man sich sehr zufriedengestellt zeigte, und dass mich die Kardinäle ersuchen liefsen, noch einmal nach dem Agnus Dei zu spielen. Ich schätzte mich sehr glücklich, einer so vornehmen Gesellschaft diesen kleinen Gefallen zu erweisen: man gab mir ein anderes, etwas heitereres Thema (subject) als das erste, welches ich mit so vielen Veränderungen in so verschiedenartigen Bewegungen variirte, dass sie höchlichst erstaunt darüber waren, und augenblicklich zu mir kamen, um mich durch Lobsprüche zu belohnen; ich zog mich jedoch zurück, um in meinem Zimmer der Ruhe zu pflegen. Dieser Vorfall trug mir die gröfste Ehre ein, welche mir je zu Theil geworden: denn da derselbe in ganz Rom besprochen wurde, gelangte dessen Kenntniss auch zu den Ohren des Papstes, welcher mir wenige Tage darauf die besondere Gnade erwies, mich rufen zu lassen, und mir unter Anderem folgendes zu sagen: „Wir haben gehört, dass Ihr ein besonderes Talent besitzet und möchten Euch hören." Ich will Ihnen hier nicht von der Zufriedenheit sprechen, welche der Papst mir bezeigte, nachdem er mir die Ehre erwiesen, mir mehr als zwei Stunden zuzuhören; Sie sehen gewiss einmal glaubwürdige Leute, die Ihnen einen vollständigen Bericht darüber geben werden. — Bei der Freundschaft, die Sie für mich hegen, mein Herr, bin ich überzeugt davon, dass Sie mich im Hinblick auf diese Abschweifung nicht der Eitelkeit beschuldigen werden; ich habe sie nur gemacht, um Sie wissen zu lassen, dass ein Franzose, der in Rom zu Ansehen gelangen will, gut gewappnet sein muss, und zwar um so mehr, als man hier nicht glaubt, wir seien fähig, ein Thema aus dem Steggreif zu behandeln. In der That, Jeder der ein Instrument spielt, verdient keine aufserordentliche Schätzung, wenn er sich jener Forderung nicht fähig zeigt; und besonders für die Viola, welche an sich schon wegen der wenigen Saiten und der daraus folgenden Schwierigkeit, mehrstimmig zu spielen, undankbar ist, bedarf es eines eigenthümlichen Talentes, um sich durch das gegebene Thema inspiriren zu lassen, und in schönen Erfindungen so wie anmuthigen Figurationen zu ergehen. Zwei wesentliche und angeborene Eigenschaften sind nöthig, um dies zu können: nämlich eine lebhafte und starke Einbildungskraft und die Handgeschicklichkeit, um seine Ideen unverzüglich auszuführen: Darum gelingt es den kalten und pflegmatischen Naturen niemals gut.

Und nun, zum Schlusse dieses Raisonnements noch die Bemerkung, dass, wenn unsere Sänger sich ein wenig mehr Mühe beim

Studium geben und mit den Fremden verkehren würden, es ihnen eben so wohl wie diesen gelingen müsste, gut zu singen. Wir besitzen ein Beispiel an einem französischen Edelmann, welchem die Musen ihre seltensten Gunstbezeugungen nicht versagt haben; dieser hat die italienische Methode mit der französischen so trefflich verbunden, dass er von allen tüchtigen Leuten allgemeinen Beifall erhielt; und wegen anderer guter Eigenschaften, die er besitzt, wurde ihm die Ehre zu Theil, dem gerechtesten und intelligentesten Monarchen zu dienen.*)

In Betreff unserer Komponisten bin ich der Meinung, dass sie Besseres leisten würden, als es der Fall ist, wenn sie sich ein wenig mehr von ihren pedantischen Regeln frei machen, und einige Reisen unternehmen wollten, um sich über fremdländische Musik zu unterrichten. Nicht als ob ich nicht wüsste, dass wir sehr fähige Männer in Frankreich haben, wie unter andern den berühmten Vorsteher**) der königlichen Musik, welcher in seinen vortrefflichen Motetten und entzückenden Gesängen, so wie vermöge seiner guten Gesangsmanier das Schöne so verständnissvoll darzustellen weiſs, dass alle Musik Italiens nicht mächtig genug sein wird, mir die Hochachtung vor seinen Verdiensten und Talenten zu benehmen.

Und um endlich noch eine Nutzanwendung aus dieser Abhandlung zu ziehen, so füge ich die allgemeine Beobachtung hinzu, dass wir durch den Mangel, die Italiener hingegen durch das Uebermaſs sündigen. Es scheint mir, als müsse es einem guten Verstande leicht sein, Kompositionen zu machen, die eine schöne, nicht zu unterschätzende Mannichfaltigkeit besitzen, ohne sich in Extravaganzen zu bewegen; wir dürfen sie (die Mannichfaltigkeit) nicht verachten: Nec vero terrae ferre omnes omnia possunt.

Es giebt kein Land, welches nicht irgend eine Eigenthümlichkeit hat. Wir komponiren bewunderungswürdig gut die beweglichen Gesänge und die Italiener auſserordentlich schön die Musik à capella. Wir schlagen sehr gut die einfache, und die Italiener ausgezeichnet die groſse Laute. Wir behandeln die Orgel auf sehr angenehme, die Italiener auf sehr gelehrte Weise. Wir spielen ausgezeichnet gut das Spinett, die Engländer vollendet die Viola. Ich bekenne, dass ich ihnen einigermaſsen verpflichtet bin und sie in ihrem mehr-

*) Der Herausgeber des Maugars'schen Schriftstückes glaubt, dass mit diesem französischen Edelmann ein gewisser de Niert oder de Nyert gemeint ist, der ein begabter und geschickter Liebhaber war.

**) Antoine Boesset, geb. gegen 1585, gest. 1643.

stimmigen Spiel, wenn auch nicht in andern Dingen nachgeahmt habe; die französische Geburt und Erziehung hat uns einen solchen Vortheil über alle andern Nationen gegeben, dass die letzteren uns ebensowenig in schönen Bewegungen und anmuthigen Verzierungen, so wie auch namentlich in den ungekünstelten Melodieen der Couranten und Ballette gleichkommen können.

Ich wollte hier schliefsen, aber ich bemerke, dass mein Gedächtniss mich beinahe ein Verbrechen hätte begehen lassen, indem ich vergessen, des grofsen Komponisten Monteverde an der S. Marcuskirche (in Venedig) zu gedenken, welcher eine neue, sehr bewundernswerthe Kompositionsmanier, und zwar sowohl für die Instrumente als für die Stimmen geschaffen hat; dies verpflichtet mich, denselben als einen der ersten lebenden Komponisten zu bezeichnen. Seine neuen Werke will ich Ihnen senden, wenn Gott mir die Gnade gewährt, Venedig zu besuchen.

Hier also, mein Herr, was Sie in Betreff der Musik Italiens so dringend zu wissen gewünscht: ich sehe indessen voraus, dass ich, Ihre Wissbegierde befriedigend, nicht der Eitelkeit einiger unserer übermüthigen Musiker genug gethan habe; ich werde deren Gunst verlustig gehen, wenn Sie ihnen diesen Brief zeigen. Nichts desto weniger mögen sie ein wenig die Augen öffnen und sich der Leidenschaft entäufsern, wie ich selbst frei von jeder Eigennützigkeit bin; und wenn sie dies Raisonnement überlegen und erwägen, indem sie Betrachtungen über ihre nur zu regelrechte Musik anstellen, so werden sie, falls sie nicht als hartnäckige Feinde der Vernunft angesehen sein wollen, zugestehen, dass ich ein ehrliches und wahrhaftes Urtheil gefällt habe und ohne Zweifel von meinen Bemerkungen Vortheil ziehen. Wenn dies der Fall sein sollte, so werde ich mich glücklich schätzen, einen Anstofs zu einem weiteren Fortschritt in der Tonkunst gegeben zu haben; aber wenn sie bei ihrer Halsstarrigkeit beharren, so thut es nichts; wenigstens können sie mir die Genugthuung nicht nehmen, der Wahrheit die Ehre gegeben zu haben, indem ich den Pflichten der Freundschaft nachkam. Und so hoffe ich denn die Männer von Verdienst und Wissen zufrieden zu stellen, und dem stets befolgten Gelübde, freimüthig zu handeln, treu geblieben zu sein,

Ihr sehr ergebener und zuneigungsvoller Diener

M.

Ueber Hucbald's Werk „De Musica“.

Von
P. Ans. Schubiger.

Wie vortheilhaft, ja wie nothwendig es sich manchesmal herausstellt, dass man die in frühern Zeiten veranstalteten Ausgaben musikalischer Schriftsteller mit den noch vorhandenen ältern Handschriften vergleiche, zeigt auf überzeugende Weise die in Fürstabt Martin Gerbert's „Scriptores musicae medii aevi“ enthaltene Abhandlung Hucbald's „de Musica“, oder wie sie daselbst auch genannt wird: „de harmonica institutione“. Abt Gerbert veranstaltete seine Ausgabe dieses Tractats nach einer Papierhandschrift der Bürgerbibliothek von Strafsburg, nachdem er sie mit einer andern, den Franziskanern zu Cesena angehörenden verglichen hatte. Offenbar kannte der Herausgeber den Collectancodex No. 169 der Stiftsbibliothek von Einsiedeln nicht, der um beiläufig 400 Jahre älter ist, als die von ihm benützte Abschrift, und welcher den besagten Tractat, wenn auch nicht vollständig, doch wenigstens zu zwei Drittheilen in 16 Seiten Grofsquartformat enthält. Gerbert, der sonst zu wiederholten Malen Einsiedeln besuchte und Hucbald's „Musica enchiriadis“ vorzugsweise nach dem Einsiedlercodex No. 33 herausgab, muss daher den obengenannten Cod. 169 übersehen haben, sonst würde er sicherlich eine Reihe von Stellen, die in seiner Ausgabe unrichtig sind, nach dem besagten weit ältern Codex verbessert haben. Wir hoffen in Nachstehendem hierfür den Beweis zu leisten.

In Gerbert's Ausgabe (Scriptores I, pag. 111, colonna 2 linea 1) steht die Stelle: „Haec autem quatuor, sive chordae“ etc.; wogegen unsere Handschrift liest: „Haec autem quatuor voces, sive chordae etc. — Auf gleicher Seite und Colonne Linea 7 steht bei Gerbert: „Haec aequalitas soni“ etc. im Codex dagegen: Nec aequalitas soni“ etc. — Seite 117, col. 1 lin. 9 bemerkt der Herausgeber selbst in der unten beigefügten Anmerkung, dass im Texte: „parypate hypaton“ etc. ein „hiatus“ stattfinde; und wirklich giebt unser Cod. die Stelle mit: „parypate juxta hypaton“. Insbesondere sind bei Gerbert pag. 116, col. 2 lin. 22 die moderne Benennung der Töne, wie sie unmittelbar vor den griechischen Namen derselben stehen, ganz fehlerhaft angegeben, denn Mese ist nicht unser g, sondern a, Lichanos meson nicht f, sondern g und parypate meson nicht unser e, sondern f, etc. Desswegen ist auch nach unserm Codex jenes Schema folgenderweise zu stellen:

a.	Mese	Tonus.
g.	Lichanos meson . .	Tonus.
f.	Parypate meson . .	Semitonium.
e.	Hypate meson . .	Tonus*).
d.	Lichanos hypaton .	Tonus.
c.	Parypate hypaton .	Semitonium.
♮.	Hypate hypaton . .	Tonus.
(A.	Proslambanomenos .	—).

Offenbar musste diese fehlerhafte Tonbezeichnung manchen Leser in Irrthum führen und ihm den Inhalt der Hucbaldischen Lehre unverständlich machen, wie es Forkel in seiner Musikgeschichte II, Seite 303 wirklich erging, indem er dort, wie wir unten nachweisen wollen, die in Hucbaldischer Tonschrift geschriebenen Antiphonanfänge (bei Gerbert I, pag. 120) grundfalsch in die moderne Notation übertrug.

Wir beschränken im Uebrigen den Vergleich unserer Handschrift mit der Gerbert'schen Ausgabe hauptsächlich nur auf jenen Passus, wo Hucbald die von ihm erfundene Buchstaben-Tonschrift den Silben des Textes beizufügen empfiehlt und wo er die Unzulänglichkeit der Usualschrift zur Bestimmung der alten Melodieen nachweist — eine Stelle, die namentlich in neuerer Zeit mehrfacher Erwähnung sich zu erfreuen hatte, und in Bezug auf die Varianten, welche die Handschrift vorweist, unsere volle Beachtung verdient. Nach diesem Codex lautet die bei Gerbert Seite 117 befindliche Stelle wie folgt:

„Nunc ad notas musicas, quae unicuique chordarum appositae non minimum studiosis melodiae conferunt fructum, ordo vertatur. Hae autem ad utilitatem hanc sunt repertae, ut sicut per litteras voces et dictiones (bei Gerbert „distinctiones") verborum recognoscuntur in scripto, ut nullum legentem dubio fallant indicio; (bei Gerbert „judicio") sic per has omne melos (bei G. „melum") adnotatum (bei G. „annotatum") etiam sine docente, postquam semel cognitae fuerint, valeat decantari; quod his notis, quas nunc usus tradidit, quaeque pro locorum varietate diversis nihilominus deformantur figuris, quamvis ad aliquid prosint rememorationis (bei G. „remunerationis") subsidium minime potest contingere. Incerto enim semper videntem ducunt vestigio, utputa si adjectam formulam respicias:

*) Statt „Lychanos hypaton" wie bei Gerbert, muss es nach dem Codex heifsen „Hypate meson" und statt „hypaton" schreibt der gleiche Codex „Lychanos hypaton" vor.

Al le lu ia.*)

Primam enim notulam cum aspexeris, quae esse videtur elatior, proferre eam quocunque vocis casu facile poteris. Secundam vero, quam pressiorem attendis, cum primae copulare quaesieris, quonam modo id facias, utrum videlicet uno vel duobus, aut certe tribus ab ea elongari debeat punctis, nisi auditu ab alio percipias, nullatenus sicut (bei Gerbert „sic“) a compositore statuta est (bei G. „statutam esse“) pernoscere potes. Idem et de caeteris constat. Si vero, quas subsequens ratio demonstrabit, chordarum notulis eandem formulam consignatam videris, mox proculdubio qualiter procedat advertes hoc utique modo:

Al le lu ia.

Est enim i mese, m lichanos meson, inter quas toni spacium patet, p parypate meson, quae a lychanos meson similiter distat tono. m similiter lychanos meson super parypate inclinatur; c autem est hypate meson, semitonio a parypate meson distans; f lichanos.

Damit die Lehre Hucbald's für jeden Leser dieser Blätter verständlich werde, möge hier noch die Uebertragung des Vorstehenden folgen:

„Wenden wir uns jetzt ordnungsgemäfs zu den Musiknoten, die man einer jeden Saite (der Tetrachorde) beifügt und die den Singschülern keinen geringen Nutzen gewähren. Diese sind aber zu dem Vortheile erfunden worden, damit, sowie in einer Schrift die Reden und Wortausdrücke durch Buchstaben zu unserm Verständniss gelangen, so dass sie keinen Leser durch zweifelhafte Angaben in den Irrthum führen, ebenso jeder mit diesen Noten bezeichnete Gesang, nachdem man sich einmal die Kenntniss derselben verschafft hat, auch ohne Hilfe eines Lehrers gesungen werden könne. Dieses ist mittelst der jetzt gebräuchlichen Tonzeichen (Neumen), welche je nach Verschiedenheit der Orte auch in verschiedenen Formen geschrieben werden, obgleich dieselben dem Gedächtnisse etwelche Nachhilfe leisten, durchaus nicht möglich. Sie geleiten nämlich Denjenigen, der (nur) auf sie achtet, immer auf unsicherm Wege, wie du aus dem beigefügten Beispiele entnehmen kannst. (Hier folgt das erste oben angeführte „Alleluja“.)

*) Bei Gerbert pag. 117 sind beim ersten Alleluja auch die Neumenzeichen ebenso unrichtig als undeutlich angegeben, da die erste Silbe nur einen und nicht zwei, dagegen die letzte nicht blos einen, sondern zwei Töne haben muss, wie das nachfolgende mit Buchstaben ausgeführte Beispiel zeigt.

Wenn du nämlich die erste Note, die etwas höher zu stehen scheint, betrachtest, so wirst du sie mittelst jeglichen Ansatzes der Stimme vorzutragen vermögen. Suchst du aber die Zweite, die du als eine tiefer liegende erkennst, der Ersten beizufügen, so kannst du nicht wissen, wie das geschehen soll, ob sie nämlich um einen, zwei, oder gar um drei Töne vertieft werden soll, aufser du vernimmst von einem Andern, wie der Komponist es bestimmt habe. Das Nämliche gilt auch von den Uebrigen. Wenn du aber, wie der nachfolgende Beweis zeigt, das nämliche Beispiel mit den Musiknoten der Saiten bezeichnet siehst, wirst du zweifelsohne das Fortschreiten des Gesanges beobachten, nämlich wie folgt: (Hierher gehört das zweite „Alleluja") I bedeutet nämlich Mese und m lichanos meson, zwischen denen das Intervall eines Ganztones liegt, p ist parypate meson, welches von lichanos meson gleichfalls um einen Ganzton absteht; m ebenso lychanos meson, das über parypate liegt; c aber bedeutet hypate meson, das um einen Halbton von parypate meson entfernt ist; und endlich f lychanos hypaton, das zu hypate meson einen Ganzton bildet."

Hier endet leider die Handschrift, wonach ungefähr der Drittheil dieses Hucbaldischen Tractates fehlt. Der geneigte Leser wird finden, dass mehrere Ausdrücke, wie dieser Codex sie bietet, den Gerbert'schen vorzuziehen seien, z. B. „dictiones" statt „distinctiones", „rememorationis" statt „remunerationis", „sicut" statt „sic" etc. Hauptsächlich sind es die Schemata pag. 116 und 118, bei denen die vom Herausgeber beigefügten modernen Notennamen ganz unrichtig sind, indem auch beim letztern Schema das griechische Tonzeichen von Nete hyperbolaeon V nicht f, sondern a und folglich beide Octaven der hucbaldischen Scala um zwei Töne zu tief übertragen sind: Zum bessern Verständnisse möge hier die tiefere Octave der Hucbald'schen Buchstabentonschrift von Oben nach Unten nebst den modernen Tonnamen folgen:

Altgriechische Benennung.	Beschreibung des alten Tonzeichens.	Die Form desselben.	Moderner Name des Tones.
Mese	einfaches Jota	i.	a.
Lychanos meson	einfaches Mi	m.	G.
Parypate meson	einfaches griech. Rho	p.	F.
Hypate meson	einfaches griech. Sigma	c.	E.
Lychanos hypaton	einfaches Digamma	f.	D.
Parypate hypaton	einfaches Beta	b.	C.
Hypate hypaton	einfaches Gamma	g.	H.
Proslambanomenos.	aufrechtes Dasian.	Ϝ.	A.

Nach diesem Schema lässt sich auch die Melodie des vorstehenden „Alleluja" ohne Schwierigkeit bestimmen, was wir Silbe für Silbe nachweisen wollen. Hucbald, der nebst seiner Tonschrift zugleich die Neumenzeichen angewendet wissen will, (während Gerbert dieselben wohl wegen Mangel an Typen wegliess) bediente sich in diesem Beispiele einer Anzahl von 7 Neumenzeichen, aus schiefen oder horizontal liegenden Virgula's bestehend, und stellte jedem dieser Zeichen einen seiner den Ton bestimmenden Buchstaben unmittelbar vor oder nach. So sieht man bei der Silbe Al rechts bei der Virgula den Buchstaben i, der unser a bezeichnet; bei le steht links vor der Virgula m, unser G; bei lu, die mit 3 Virgula's bezeichnet ist, befindet sich vor der ersten p unser F, vor der zweiten m unser G und nach der dritten p unser F; bei der letzten Silbe ja, über welcher zwei liegende Virgula's stehen, weist die erste derselben ein c, unser E und die Letztere ein f, unser D vor. Demnach lautet die Melodie:

a	g	fgf	ed	(1 gestr. Octave.)
Al -	le -	lu -	ja. ‖	

Auf gleiche Weise lassen sich alle Beispiele mit Hucbald'scher Bezeichnung (bei Gerbert I, 120) in die moderne Tonschrift übertragen.

i	m	p	m	pm	i	pc	f	m	b	f	f
a	g	a	g	fg	a	fe	d	g	c	d	d
E -	runt	primi		no -	vis -	si -	mi. ‖	Ave		Maria ‖	

p	c	f	f	f	fb	p	m	p	mi	i	
f	e	d	d	d	dc	f	g	f	ga	a	(1 gestr. Octave)
Vo-	lo	pater ‖		Ecce		nomen		do -	mi -	ni. ‖	

b	f	f	f	f	f	b	f	fc	cf	f	f	
c	d	d	d	d	d	c	d	de	ed	d	d	(1 gestr. Oct.)
Ductus	est	Jesus. ‖			Vin -	di -	ca -	bor	in	eis. ‖		

Irrthümlich dagegen hat Forkel in seiner Musikgeschichte II, 303 obiges „Alleluja" und „Erunt primi" übertragen und dabei die richtige Lage des Semitoniums verfehlt, indem er schrieb:

f	e	de	ch	f	e	f	e	de	f	dc	h
Al -	le -	lu -	ja. ‖	Erunt		primi		no -	vis -	si -	mi. ‖

Schreiber Dieses beabsichtigt durch gegenwärtige Zeilen nicht nur einen künftigen Herausgeber der zweiten Auflage des Hucbald'schen Tractates auf den besprochenen Codex aufmerksam zu machen, sondern auch jedem Leser der Gerbert'schen „Scriptores" zum bessern Verständniss des altehrwürdigen Authors zu verhelfen.

Einige Nachrichten über alte Musiker.

Herr Prof. Dr. Pfudel in Liegnitz machte mich neulich auf zwei alte Werke aufmerksam, in denen man schwerlich Nachrichten über Musiker vermuthen sollte, und doch ist die Ausbeute gegen alle Erwartung reich ausgefallen und giebt uns über einige bedeutende Musiker Nachricht, die von grofsem Werth ist. Die beiden Werke sind betitelt: Johannes Garcaeus, Astrologiae methodus. Basileae, Henric Petrina (Praefatio gezeichnet 1570), in Fol. und M. Andrea Calagius, Natales illustrium virorum, foeminarum etc. Francoford. cis Viad., Frid. Hartmann 1609, in kl. 8⁰. Beide Werke befinden sich auf der königl. Bibliothek in Berlin. Das jüngere Werk entlehnt dem älteren die Daten, fügt aber noch andere Männer hinzu. Das ältere Werk stellt den berühmten Männern das Horoscop. Ich ziehe die Daten beider Werke zusammen. Es werden folgende Musiker genannt:

Hermannus Finckius Pirnensis. Insignis hic fuit Musicus et Organista, miserrimè subitanea morte extinctus est. Nascitur 21. Mart. 1527 (5 Uhr, 17 Minuten Nachmittags). Die Daten sind nur mit Zahlen und Zeichen angegeben: D. H. M. 21. 5. 17. P. M.

Caspar Othmar (Othmair) Musicus excellens, 1515. 12. Martii D. H. M. 12. 2. 30. P. M.

Franciscus de Canona. Insignis Musicus testudine. Anno 1497. Augusti D. H. M. 18. 0. 2. (Alle Angaben beziehen sich auf die Geburt.)

Caspar Busch junior, insignis Musicus Organic. 1508, 23. Septembris. (D. H. M. 23. 15.) Sein Vater war den 30. Sept. 1467 geboren.

Paulus Hoffhamer (Hoffhaymer), insignis Organic. 1459, 25. Januarii (D. H. M. 25. 15).

Johannes Buchner, insignis Organicen Constantiensis. 1483, 26. Octobris (D. H. M. 27. (sic?) 10. 50).

Laurentius Stauber, insignis Organicen et eques auratus. 1486. Aprilis (D. H. M. 8. 14).

Noch seien einige Männer genannt, die theils in der Musikiteratur genannt werden, theils vielleicht Anknüpfungspunkte für gleichnamige Musiker geben:

Georg Buchananus, Scotus, Poeta, nasc. in Levinia, villa haereditaria, familia vetusta, sed non opulenta, Blavum ad omnem, 1506, 1. Febr.

Georg Obrecht (ein Jurist und Professor), nasc. 25. Mart. 1547 in Argentina.

Johann Virdung, Mathemat., nasc. 14. Mart. 1463 de Hasfort.

Petrus Stolcerus (ein Gelehrter aus Meifsen) nasc. 7. Mart. 1523.

Eitner.

Mittheilungen.

* Messe für die höchsten Festtage für Sopr., Tenor I. II. und Bass, komponirt im Jahre 1572 von Johann Mangon. Herausgegeben von Heinrich Böckeler, Stiftsvikar. Aachen, Verlag von Th. Naus 1862. In 4°. Ich glaube, es wird den meisten Lesern so ergehen wie mir, als ich das Werk durch die Güte des Herausgebers selbst zu Gesicht bekam. Wie ist es möglich, dass im deutschen Vaterlande so Manches spurlos vorüber geht, was wohl der näheren Kenntniss werth wäre? Selbst dem fleifsigen Fétis ist die Ausgabe entgangen, denn er kennt in seiner Biographie universelle nur einen Richard Mangon, der gegen 1580 in Aachen geboren sein soll und 1609 in Frankfurt a/M. bei Stein eine Sammlung „Canticum Canticorum Salomonis, 4—8 voc." herausgab. Herr Böckeler macht uns in einem Vorworte zu der Messe mit dem Komponisten und dessen Werken genauer bekannt und dort heifst es: Vorliegende Messe ist einer in dem Archive des hiesigen Stiftskapitels (in Aachen) sich handschriftlich vorfindenden Sammlung von 22 Messen entnommen, von denen 20 von Johannes Mangon, eine von Petrus Chenemont und eine Johannes Claux verfasst worden. Sie trägt die Ueberschrift: „Missa in summis festis decantanda, ad petitionem venerabilis Domini D. Roberti a Wachtendonck decani aquensis composita, auctore Joanne Mangon, anno 1572, 21 Decembris." Hiernach kann kein Zweifel darüber obwalten, dass Mangon zur Zeit des Dekans R. a Wachtendonck und zwar, nach der Verfassungszeit der einzelnen von ihm uns hinterlassenen Kompositionen zu schliefsen, genauer in den Jahren 1570—1577 Chordirigent der hiesigen Münsterkirche gewesen ist. Sein Tod scheint auch bald nachher erfolgt zu sein, da es nicht unwahrscheinlich ist, dass er an der Pest gestorben, welche damals in Aachen furchtbar wüthete und unter ihren Opfer aufser dem erwähnten Wachtendonck eine grofse Anzahl Chorherren und Cantores zählte. Aufser diesen 20 Messen befindet sich in dem Archive von seiner Komposition noch eine Sammlung Hymnen und Motetten für alle Zeiten des Kirchenjahres, ferner 7 Magnificat in verschiedenen Kirchentönen, 13 Salve regina, 6 Regina coeli, sowie andere gröfsere Antiphonen, ein Vidi aquam, zwei Bearbeitungen der Passion und mehrere Benedictiones. Es lässt sich vermuthen, dass Mangon ein Niederländer war, nicht desshalb, weil er im Vereine mit Lassus, Clemens von Papa, Cricquillon u. a. Niederländern in den Sammlungen des Aachner Archivs vorkommt, wie der Herr Verfasser meint, sondern weil sein Name selbst darauf hindeutet. Die mitgetheilte Messe verdient in der That der Vergessenheit entrissen zu werden, denn sie ist in Erfindung und Arbeit ein Meisterwerk und steht den besten Werken dieser Zeit gleich. Dass sie aber auch noch den Cantus firmus festhält und genau wiedergiebt, ist ein Vorzug mehr und macht sie zu einem echt katholischen Kirchen-

gesange. Die moderne Partitur ist in den modernen Schlüsseln wiedergegeben und die Noten um die Hälfte verkürzt, dagegen sind die fehlenden Versetzungszeichen über die Note gesetzt. Sollten die übrigen Versetzungszeichen aber wirklich im Originale stehen, wie der Herausgeber versichert, so wären sie ein wichtiger Fingerzeig, in wieweit die Alten eine Erhöhung eintreten liefsen (siehe z. B. Seite 5, Zeile 2, Takt 6 u. 7). Kirchliche Rücksichten haben den Herausgeber bestimmt im Gloria den Schluss zu ändern, doch wird es nur den Text betroffen haben und nicht die Musik, denn die ist augenscheinlich Original.

* Der strenge Satz in der musikalischen Kompositionslehre in 52 Aufgaben heifst der Titel eines jüngst bei Carl Habel in Berlin erschienenen Buches von Ludwig Bussler. Die Wege sind so verschieden, die in heutiger Zeit von den Theoretikern eingeschlagen werden, doch keines scheint uns bei der heutigen Zerfahrenheit vieler Komponisten so geeignet zu sein, die weitgesteckten Ziele in strenges Mafs und richtige Ordnung zu bringen, als eine musikalische Erziehung nach obigem Buche. Es würde die Grenzen einer kurzen Anzeige überschreiten, wollten wir uns in den Inhalt des Werkes tiefer einlassen, in Kurzem sei daher nur mitgetheilt, dass der Verfasser seiner Lehre die alten Kirchentonarten zu Grunde legt und von da aus erst zu den modernen Tonarten übergeht, dass er vom einstimmigen strengen Satze, d. h. jeder Tonschritt ist an ein Gesetz gebunden, zum zwei-, drei- und mehrstimmigen Satze übergeht, jedem Lehrsatze ein oder mehrere Musterbeispiele voranstellt und daran seine Aufgaben knüpft. Ein Verfahren, welches sowohl dem Lehrer gute Dienste leistet, als dem Schüler ein vortrefflicher Leitfaden ist, an dem er erst nachbildend, dann selbstständig seine Ideen entwickeln kann. Auch den alten C-Schlüsseln wird die lange versäumte Berücksichtigung wieder geschenkt.

* Die Breitkopf und Härtel'sche Verlagshandlung in Leipzig beabsichtigt, nachdem sie die Gesammtausgaben von Beethoven's und Mendelssohn's Werken vollendet hat, mit einer „Volksausgabe der Classiker und modernen Meister der Kunst“ vor das Publikum zu treten, d. h. sie will mit ihren Verlagsartikeln, von denen nächstens ein bedeutender Theil Allgemeingut wird (Mendelssohn mit Januar 1878, Chopin mit Januar 1880) den C. F. Peters'schen billigen Ausgaben Concurrenz machen. Das Publikum kann sich dies schon gefallen lassen, denn es kommt dabei nicht schlecht weg. Jahrzehnte lang musste es der genannten Verlagshandlung für einen einzigen Walzer von Chopin, z. B. op. 64 in Desdur, der aus vier weitläufig gestochenen Druckseiten, 2 Titelseiten, 1 Annonceseite und 5 weifsen Seiten bestand, 1 Mk. 50 Pfg. bezahlen und für denselben Preis kauft es jetzt in der Volksausgabe 8 Walzer, ebenso 18 Nocturnes, oder 1 Rondo und 8 Scherzi. Man könnte jetzt seine einst so theuer erkaufte und durch den Gebrauch bereits alt und abgegriffene Bibliothek zu Makulatur machen und sich für den Spottpreis — wie man sich einen neuen Rock kauft — eine neue Bibliothek anschaffen. Auch für die Musikgeschichte fällt in der Volksausgabe ein Körnchen ab: David's hohe Schule des Violinspiels in 2 Bänden, die früher in einzelnen Heften über 90 Mk. kostete, kann man jetzt komplet für 12 Mk. erwerben.

* Zur Bibliographie der Musik-Manuscripte. Auf Wunsch theile ich eine Probe einer Beschreibung eines Musik-Manuscriptes mit und hoffe dadurch nicht nur hie und da eine Anregung zu Beiträgen zu geben, sondern auch zugleich eine Gleichartigkeit in der Behandlung der Beschreibungen zu erreichen. Ich wähle ein Ms. der Zwickauer Rathsschul-Bibliothek:

Ms. Nr. 68, 6 Stb. in quer 4° in dunkeles gepresstes Leder gebunden, die vom Wurm arg zugerichtet sind. Papierhandschrift aus dem 16. Jahrh. Titel nicht vorhanden; Discantus, Altus, Tenor u. Bassus je etwa 196 Bll. stark, Quinta und Sexta vox etwas schwächer. Die Hälfte der Blätter ist weifs. Der Bassus trägt folgende Notiz auf der Rückseite des Titelblattes:

„Cantilenas in hoc libro contentas 4. 5. et plurium vocum, manu propria singulari diligentia et adsiduitate pinxit vir praestans ac fortis: Jodocus Schalreuter senior" (etc. wird vollständig mitgetheilt, sowie die abweichenden Notizen die sich in den anderen Stb. vorfinden).

Da der Bassus hier hauptsächlich und oft nur allein die Autornamen und Daten angiebt, so stelle ich ihn als mafsgebend voran.

Inhalt:

Stolczer (Thomas) Beatus vir qui non abiit. — Non sic impii, 4 voc. Nr. 1. Texte durchweg vollständig. (NB. Die Anzahl der Stimmen ist meist nur durch einen Vergleich aller Stb. zu erfahren.)

Braetellius (Huldrichus) den. 11. iunij Anno 1534. Text: O deus, justicia mea. — Multitudo ista dicere, 4 voc. Nr. 8.

Breyttengraserus (Guilielmus) piae memoriae. Text: Haud legem Christi sprevisti. 2. pars, O te felicem. 3. pars, Hoc utinam sacro, 4 voc. Nr. 14. etc. etc. bis Nr. 44 so fort notiren.

Jetzt folgen einige weifse Blätter und beginnen die fünfstimmigen Gesänge. Das Stb. der Quinta vox tritt jetzt hinzu. Die Numerirung beginnt wieder mit I.

Inhalt wird genau wie vorher bis zum Ende mitgetheilt, mit Angabe jedes Theiles oder Abschnittes der Gesänge und jeder etwa vorkommenden Notiz. — Noch möchte ich erwähnen, dass sich am Ende der alten Notendrucke sehr oft weifse Blätter angebunden finden, die meist handschriftlich eine Reihe Tonsätze enthalten. Bei Mittheilung solcher handschriftlichen Anhänge genügt es, sobald es ein Sammelband ist, d. h. verschiedene Werke in einen Band zusammengebunden sind, den Titel des ersten Werkes in Kürze zu verzeichnen. — Bei Kirchenbüchern, d. h. bei Missalen, Gradualen etc. genügt eine allgemeine Angabe des Inhaltes. Sind es aber Liederbücher, geistliche oder weltliche, so ist eine genaue Inhaltsangabe geboten.

* Am 4. Januar ist der 6. Jahrg. (komplet) der Publikation versendet worden, bestehend in Johann Walther's Wittembergisch Geistlichem Gesangbuche von 1524 zu 3—5 Stimmen. In Partitur gesetzt nebst beigefügtem Klavierauszuge von Otto Kade. Berlin, T. Trautwein'sche Buch- und Musikalienhandlung. (Mit facsimilirtem Titelblatte) Ladenpreis 15 Mk. — Billige Ausgabe 6 Mk. — Subscriptions-Anmeldungen nimmt die Redaktion entgegen.

* Hierbei der Schlussbogen, Seite 17—33, Register zu den Nachträgen zum Verzeichniss neuer Ausgaben alter Musikwerke.

* Um gefällige Verbreitung der Anzeige: Druckwerke der Gesellschaft für Musikforschung (ein Viertelbogen) wird höflichst gebeten. Exemplare stehen stets zu Gebote und sind auch durch jede Buchhandlung von T. Trautwein in Berlin zu beziehen.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin S. W. Königgrätzerstr. 101.
Druck von Eduard Mosche in Grofs-Glogau.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

X. Jahrgang. 1878.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg. — Kommissionsverlag und Expedition der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandl. in Berlin W. Leipzigerstrafse 107. Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.	No. 3.

Einiges aus Michael Praetorius Syntagma musicum,

3. Tomus, Wolffenbüttel 1619.

Mitgetheilt von Eitner.

Es ist schon oft der Wunsch ausgesprochen worden, Praetorius' Syntagma durch einen Neudruck wieder allgemein zugänglich zu machen. Allerdings enthält der 2. und 3. Band das Wichtigste, was uns über das Wesen der älteren Musik mitgetheilt werden kann, doch es wird uns in einer Form vermittelt, die wesentlich dazu beiträgt das Buch ungeniefsbar zu machen und einen etwaigen Neudruck desselben als völlig unstatthaft erscheinen lässt. Nicht nur eine entsetzliche Breite und Umständlichkeit (der alten Ausdrucksweise gar nicht zu gedenken) tritt zu Tage, sondern auch ein konfuses Durcheinander erschwert das Verständniss; was er zuerst sagen müsste, sagt er zuletzt; die wichtigsten Aufklärungen bringt er oft in Artikeln, wo er von etwas ganz Anderem spricht. Was ihm beim Schreiben gerade durch den Sinn ging, das floss ihm auch in die Feder.

Praetorius war einer der fleifsigsten Männer seiner Zeit. 49 Jahre waren ihm nur vergönnt zu wirken, und er hat sie redlich benutzt; man könnte ihn mit Recht einen Vielschreiber nennen: die Schattenseiten sind freilich nicht ausgeblieben, und doch wären wir ohne seine Werke in jeder Hinsicht zu beklagen. Praetorius lebte in einer Zeit, wo die alte klassische Gesangsperiode zu Grabe getragen wurde

und die neue Instrumental-Gesangmusik sich mächtig emporarbeitete; es war die Grenzscheide des 16. und 17. Jahrhunderts. Die drei Heroen der älteren Periode: Palestrina, Lassus und Haſsler waren noch seine älteren Zeitgenossen und mit Achtung nennt er ihre Namen; er war kein Rückwärtsgeher, sondern ein Vertheidiger der Neuzeit, dabei in allen Fächern der Tonkunst und Musikwissenschaft erfahren: er hatte geschichtliche Kenntnisse, war selbst ein fleiſsiger Sammler, kannte die ältesten Theoretiker (der 4. Band der Syntagma sollte ihnen gemidmet sein, jedoch der Tod riss ihn mitten aus der Arbeit) und seine Thätigkeit als Komponist war ganz auſserordentlich. In allen Stylarten war er heimisch und leistete nichts Unbedeutendes, und als Dirigent und Kapellmeister war er ein vielbegehrter Mann. Niemand konnte daher berufener sein eine Syntagma zu schreiben als Praetorius. Doch muss man wieder andererseits nicht mehr darin suchen, als seine und die vergangene Zeit zu leisten vermochte. Wer z. B. Erklärungen von Musikformen darin sucht, darf nie vergessen, dass die verschiedenen Benennungen ihrer Tonsätze nur auf Aeuſserlichkeiten beruhen, denn ein innerlicher Ausbau und ein bewusstes Bilden von Musikformen fällt erst in eine weit spätere Zeit. Ihr leitender Faden war nur der Text, und Motiv knüpfte sich an Motiv, ohne irgend einem den Vorrang zu geben, oder eins dem andern als Gegensatz gegenüber zu stellen. Ihre Instrumentalmusik bestand daher immer nur aus ganz kurzen Sätzen von 4 bis 8 Takten, und fügten sie mehrere solcher Sätze zusammen, wie beim Tanze, so geschah dies nicht aus innerem Bedürfniss, um einen Vorder-, Mittel- und Nachsatz zu bilden, sondern äuſserlichen Forderungen gerecht zu werden. Allerdings lernten sie gerade am Tanze und auch an der Volksmelodie, die sie zu Variationen benützten, nach und nach das innere Wesen der Musikformen kennen und gelangten wie durch Zufall zur Erkenntniss der dreitheiligen Satzform, aus der sich dann die übrigen Formen entwickelten; doch fällt dies erst in das letzte Viertel des 17. Jahrhunderts. Von diesem Standpunkte aus wollen die Erklärungen Praetorius' betrachtet sein, denn nicht für die künftige Entwickelung der Tonkunst geben sie uns Hinweise, sondern über das was vor und zu seiner Zeit im Gebrauche war.

Bei den vorliegenden Auszügen aus dem 3. Bande der Syntagma (der 1. enthält Geschichtliches über die älteste Zeit und über die ältere Kirchenmusik, der 2. handelt über die Instrumente nebst deren Abbildungen und Angabe ihrer Stimmung und ihres Tonumfanges) kam es mir besonders darauf an, alles das zusammenzustellen, was zur

Kenntniss der damaligen Zeit in Betreff ihrer Musikausübung von Werth ist. Ich habe mich weder an die Anordnung des Stoffes im Praetorius gehalten, noch den Wortlaut genau wiedergegeben, sondern mich bemüht den Sinn seiner Worte so getreu als möglich wiederzugeben und habe nur dort zum Wortlaute gegriffen, wo er besonders charakteristisch, oder mir unklar war. Ich muss aber ganz besonders hervorheben, dass ich nichts hinzugethan habe, was nicht im Praetorius steht, sich also ein Jeder auf meine Auszüge beziehen und dieselben wiedergeben kann, als wenn er den Praetorius selbst citire.

Ueber Gesänge und Lieder.

Madrigalia (p. 11 u. f.) Die Madrigalia, wie auch Dialogi, Stanza, Sestini, Sonetti, Canzoni, Canzonette, haben ihren Namen nicht von der Melodie des Gesanges, sondern von dem Texte und den Versen. Denn Madrigal ist der Name für ein Gedicht und nicht für einen Gesang, welcher Text meistentheils aus dem Petrarca, Bocaccio, Bembo und Dante genommen ist. — Hat aber der Text einen geistlichen Inhalt, so nennt man ihn ein „Madrigalia spirituale“.

Canzoni, oder Canzone à la Napolitana. Canzonen giebt es zweierlei: 1. sind es recht weltliche und Buhlliedlein die man singet. Dieselben sind unterschiedlich bei den Poeten, haben auch nicht gleich viel Gesetze und Reigen und nicht allezeit eine gleiche Art. 2. sind auch etliche ohne Text mit kurzen Fugen und artigen Fantasien zu 4, 5, 6, 8 und mehr Stimmen (für Instrumente) komponirt. Es ist Gebrauch, dass am Ende dieser Canzonen die erste Fuge meistentheils repetirt und damit beschlossen wird. Johann Gabrieli hat z. B. viele und schöne Canzonen mit wenig und viel Stimmen komponirt. — Haben die Canzoni einen geistlichen Text, so nennt man sie Canzoni spirituali.

Canzonette ist das Diminutivum von Canzone und versteht man darunter kurze Liedlein oder Meistergesänge, doch haben sie allezeit einen weltlichen Text und wird oft die erste und letzte Reihe (d. h. Vers) wiederholt, die mittelste aber nie.

Aria oder Air ist eine hübsche Weise oder Melodie. welche einer aus seinem eigenen Kopfe also singt. Bei uns Deutschen sind es auch weltliche Lieder mit schönen zierlichen Texten. Die Italiener nennen sie auch bisweilen Scherzi.

Giustiniani (p. 18) sind dreistimmige Buhlliedlein in der Sprache „de Bergamasca“.

Vinette oder Vinate sind die Lieder des Winzers und Vinato eigentlich „Saufiieder, welche in Deutschland bei uns nicht seltsam noch ungebräuchlich".

Giardiniero sind die Lieder eines Gärtners.

Villanellen oder Villages sind Bauerliedlein, daher die Komponisten oft mit Fleifs die Stimmen in Quarten oder Quinten führen, „gleichwohl aber selten hinter einander hersetzen, contra regulas Musicorum, gleich wie die Bauern nach der Kunst nicht singen." Man nennt sie mitunter auch Villotta oder Vilatella.

Ueber Instrumentalsätze.

Fuga und Ricercar. Praetorius überschreibt dieses Kapitel (p. 21) „Von den Praeludiis vor sich selbst: Als da sind, Phantasien, Fugen, Simphonien und Sonaten." Er versteht daher unter Fuge und Ricercar nur Instrumentalsätze, die theils einleitend, theils selbstständig vorkommen. Für Fuge giebt er nur eine lateinische Erklärung nach Joannes Nucius, sie lautet: Fugae nihil aliud sunt, quam ejusdem thematis per distinctos locos crebrae resultationes Pausarum interventu sibi succendentes. An grofser Klarheit leidet die Erklärung nicht und lässt sie sich etwa in der Weise wiedergeben: Fugen sind weiter nichts, als die (getreue) Wiedergabe eines Themas (Motivs) in mehreren Stimmen, die sich auf unterschiedlichen Intervallen (Tonstellen) mit dazwischen eingelegten Pausen einander folgen. Darauf fährt Praetorius fort: Den Namen Fuga hat sie erhalten, weil gleichsam eine Stimme die andere flieht.

(NB. Man könnte sich leicht versucht fühlen, nach obiger Erklärung zu glauben, dass die Alten unter Fuge nichts anderes verstanden, als was wir heute noch damit bezeichnen, nämlich ein nach bestimmten Regeln eintretendes und kontrapunktisch behandeltes Thema, doch ihre Werke belehren uns eines Anderen, denn nur kanonisch führten sie das Thema ein und verliefsen es, sobald es alle Stimmen, oder ein Theil derselben abgesungen hatte. Erst Sweelinck, der zwar ein Zeitgenosse Praetorius war (1561—1621), hat in einem einzigen uns bis jetzt bekannten Instrumentalsatze, einer Fantasia für Orgel*), den Versuch gemacht, ein Thema durch den ganzen Satz hindurch festzuhalteu und in kontrapunktischer Weise zu behandeln.)

*) Siehe meine Ausgabe Sweelinck'scher Orgelkompositionen, Fantasia No. 3. Berlin bei N. Simrock, in 8°.

Praetorius fährt darauf fort: Die Italiener nennen sie Ricercare, d. h. mit Fleifs erforschen und nachsuchen. Denn eine gute Fuge will mit besonderem Fleifs und Nachdenken zusammen gefügt werden, wie und auf welche Art und Weise die Stimmen geflochten, duplirt, per directum et indirectum oder contrarium bis zum Ende geführt werden.

Fantasia und Capriccio sind Instrumentalsätze, die sich zwar hin und wieder an die strengere Form der Fuge anlehnen, doch jederzeit abschweifen und dem Ausführenden Gelegenheit geben seine Fingerfertigkeit zu zeigen. Praetorius wendet noch den Ausdruck an: „der Komponist kann schreiben, wie es ihm in den Sinn kommt."

Sinfonia ist ein Instrumentalsatz, der in Art der Toccaten, Pavanen, Galliarden und anderer Arten Tonsätze zu 4, 5 und mehr Stimmen gesetzt wird, und entweder zur Einleitung eines Chorsatzes dient oder denselben in der Mitte unterbricht. (Siehe auch unter Ripieno.)

Sonata oder Sonada ist ein Instrumentalsatz, der nach Art der Motetten ernst und würdig dahinschreitet und im Gegensatz zur Canzone steht, die mit vielen schwarzen Noten frisch, fröhlich und geschwinde vorübergeht. Das Wort wird aber auch noch gebraucht, wenn der Trompeter zu Tische oder zum Tanze bläst. (Siehe auch unter Trompeter und Heerpaucker.)

Intrada ist ein Instrumentalsatz, der beim Einzuge grofser Herren, beim Aufzuge im Turniere, oder als Aufmarsch beim Tanze gebraucht wird. (Man vergleiche Monatsheft 7. Jahrgang, Beilage Tänze p. 126 u. 134.)

Toccata ist ein Vorspiel, welches ein Organist oder ein Klavierspieler, ehe er eine Motette oder Fuge beginnt, aus dem Kopfe fantasirt und mit vielen Griffen und Passagen ausschmückt. (Man vergleiche die von Winterfeld im Joh. Gabrieli u. s. Zeitalter, 3. Theil, mitgetheilte Toccata von Cl. Merulo, Seite 62 und die drei in der vorher verzeichneten Ausgabe Sweelinckscher Orgelkompositionen Seite 32 u. folg.)

Ueber die Tänze.

Balli oder Balletti sind erstlich Gesänge, die zum Tanze gesungen werden, oder andererseits Tonsätze ohne Text (also für Instrumente). Werden die letzteren von Schallmeien oder Pfeiffen gespielt, so nennt

man sie Stampita. Im Französischen heifst es „un Ball" und versteht man darunter allerlei Tänze, wie Branle, Couranten, Volten, Gagliarden etc. Ballet sind aber Tänze zu Mummereien und Aufzügen und besteht ein Ballet gewöhnlich aus drei Theilen:

1. Intrada. 2. Figuren, d. h. die Tanzenden führen ihre Bewegungen aus, die in Stellungen von Buchstaben bestehen, oder aus Kränzen, Dreiecks, Vierecks etc., oder die Tanzenden winden sich durcheinander, kurz, sie bilden den eigentlichen Tanz, und 3. Die Retrajecte, das ist der Abzug der Tanzenden.

Paduana oder Pavana ist ein gravitätischer Tanz zu vier Tritten, der mit langsamen und zierlichen Schritten ausgeführt wird. Die Musik dazu besteht aus 3 Theilen, deren jeder 8, 12 oder 16 Takte enthält. Oft setzen die Stimmen fugirt ein.

Passemezzo hat nur halb soviel Schritte, als die Galliarde und man tritt „sanft und allmälich" in den Tanz ein.

Galliarda (Gaillard) oder Saltarello war in damaliger Zeit der lebhafteste Tanz. Die Musik dazu besteht aus 3 Theilen, deren jeder 4, 8 oder 12 Takte enthält. Die Italiener singen den Saltarello zu Liebesliedern, und tanzen dazu ohne Begleitung eines Instrumentes.

Branle ist ein französischer Tanz; er ist in der Bewegung nicht so heftig, als die Galliarde oder Courante und steht im $^4/_4$ Takt. (Einige Beispiele findet man in den Monatsh. Jahrg. VII., 1875, Beilage p. 78—80.)

Courante wird in abgemessenen Sprüngen und Laufen im Tanzen gebraucht (l. c. p. 107, 132 u. 133).

Volte, hier wird der Tanz durch Schwingen und Umkehren von einer Seite zur anderen unterbrochen. Die Volte hat nur halb so viel Takte in der Repetition als die Courante.

Alemande nennt man ein deutsches Lied oder Tanz. Sie ist nicht so hurtig, wie die Galliarde, sondern ein langsamer und „schwermüthiger" Tanz, der keine besonderen Bewegungen erfordert. Die Musik besteht aus 2 oder 3 Theilen, deren jeder oft nur aus 4 Takten besteht. Sie hat mit der Paduane (Pavane) grofse Aehnlichkeit, doch wenn in der Pavane in einem Theile 16 Takte oder Semibreves (also 16 ganze Noten) vorhanden sind, so hat die Alemande nur halb soviel, nämlich 8 Takte in Minima (das sind 8 halbe Noten).

Von dem Gebrauche des ♯, ♭ und ♮ (p. 31).

Philipp de Monte und andere vornehme Musiker und Komponisten

haben ihren Schülern durchaus nicht erlaubt das ♭ und überhaupt das Semitonium (den Halbton) in vorkommenden Fällen in ihre Kompositionen einzuzeichnen, und doch wäre es von Nöthen, dass sie stets genau verzeichnet würden. Die allgemeinen Regeln über den Gebrauch des Semitonium sind folgende:

Eine verminderte Quart oder Quint muss stets in eine reine Quart und Quint verwandelt werden, wie f—h in f—b und die absteigende Quint b—e in h—e, oder in der Formel: fis a b e f b (NB. b—e absteigend) muss das e in es verwandelt werden.

In jeder Cadenz (d. h. Schlussformel) muss der Leiteton, wenn er zum Schlusstone eine grofse Sekunde bildet, erhöht werden; z B. in: e a g f g, muss das f in fis verwandelt werden.

Der Sekundenschritt a—h—a, ist in a—b—a zu verwandeln und bei der Vorzeichnung von 1 ♭ der Sekundenschritt d—e—d, in d—es—d. Das ist die Regel, welche lautet: Item unica notula ascendente super la, semper canendum esse fa (p. 31).

Praetorius führt noch folgendes Beispiel an (p. 32 No. 5): ♭ Vorzeichnung: d g—e d und sagt, dass die Knaben in den Schulen statt der kleinen herabsteigenden Terz g—e ein g—es singen, obgleich es weder vom Komponisten so gesetzt, noch gemeint sei und dies jedenfalls fehlerhaft ist, indem man stets g—e singen müsse, wenn vom Komponisten das ♭ vor e nicht besonders vorgezeichnet sei.

Ferner: Die Regel verlangt, dass eine erhöhte Note sich nach oben auflösen müsse („quod Diesis sequentem Notulam ascendentem requirat"), doch lässt sich dies in Concerten mit vielen Stimmen und Chören nicht stets beobachten; gleichwohl sollten die Komponisten aber darauf achten, dass sie dies Gesetz in den Singstimmen nicht verletzen, während es im Instrumentalsatze weniger Bedenken hat.

Seite 135 sagt er noch: Alle Cadenzen erfordern sowohl mitten im Gesange als am Ende eine grofse Terz (nämlich eine Erhöhung des Leitetones) und da er vom Bassus generalis (beziffertem Bass) spricht, so giebt er noch die Lehre, wie man eine Cadenz am Bass erkennen kann und sagt: geht der Bass eine Quinte tiefer oder eine Quart höher, so ist der Leiteton zu erhöhen, steigt der Bass aber eine Quint, oder fällt eine Quart, so ist der Leiteton nicht zu erhöhen.

Seite 136 fügt er noch hinzu, dass man Gesänge, die in der mixolydischen, aeolischen, und hypojonischen Tonart stehen, eine Quart tiefer mit der Vorzeichnung eines ♯ gesungen oder gespielt

werden müssen, weil sie „sich dann etwas frischer und anmuthiger hören lassen".

Ueber das Dirigiren und die Besetzung der Stimmen.

Praetorius berichtet (p. 106) von Ludovic. Viadana, dass er bei gröſseren vielstimmigen Werken, die durch Chor, Soli und Instrumente ausgeführt werden, sogenannte Concerte, wünsche, der Kapellmeister oder „Chori Director solle stehen und stetig den Bassum generalem seu continuum vor sich in der Hand haben, oder aber den, welchen der Organist vor sich hat". Er soll mit Fleiſs darauf achten und beobachten wie die Musik fortgehe und anzeigen, wenn eine Stimme allein, wenn zwei, drei, viere oder mehr zu singen anfangen sollen, welches daher im Basso generali stets angezeigt sein müsse. Ferner soll er, wenn die Ripieni (siehe diese) und der volle Chor einsetzen, sich mit dem Angesicht zu allen Chören wenden und beide Hände in die Höhe heben, zum Zeichen, dass sie alle zugleich einfallen müssen.

(NB. Diese Stelle ist insofern interessant, als man daraus ersieht, dass von da ab das eigentliche Dirigiren erst begonnen hat, während in der früheren Zeit die Thätigkeit des Kapellmeisters mehr im Einstudiren der Werke bestanden haben muss und derselbe bei der Aufführung, in Folge der kleinen Chöre, mehr in den Hintergrund trat.)

Praetorius führt darauf die Instrumente eines Chorus instrumentalis (Orchesters) namentlich auf:

auf italienisch	auf deutsch
Viole de Gamba	Violn de Gamba
Viol. da braccia	Geigen
Violini	Klein Geigen
Tromboni	Posaunen
Cornetti	Zincken
Flauti	Blockflöten
Fiffari de tiaverse	Querpfeiffen
Fagotti	Fagotten [Schalmeien
Bombardi	Bombarder oder Pommen der
Lauto (Testudine)	Lauten
Fidicinum } Fidicina	Geigen oder Lauten und alle besaiteten Instrumente.

Ferner giebt er p 153 die Zusammenstellung von Sing- und Instrumental-Stimmen an Wenn man z. B. Orlandi's (Lassus)

Beispiele von Verzierungen
aus Praetorius' Syntagma, Bd. 3. 1619.
(Beilage zu den Monatsh. f. Musikgeschichte Jahrg. 10, 1878)

I. Der Accentus.

a.

b.

c.

d.

e.

f.

g.

h.

i.

(sic?)

II. Das Tremolo.

a.

b.

c.

d.

III. Gruppo oder Gruppi.

a.

b.

IV. Tiratae.

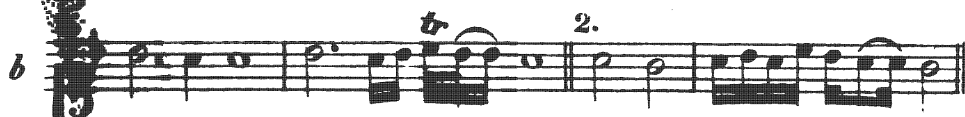
a.

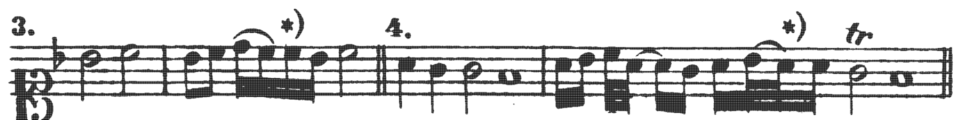
b.

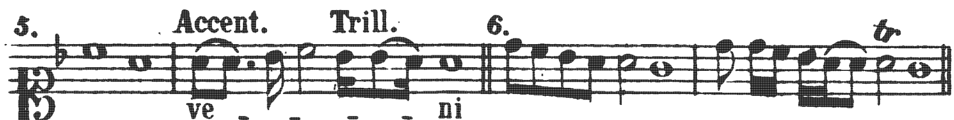
V. Trillo.

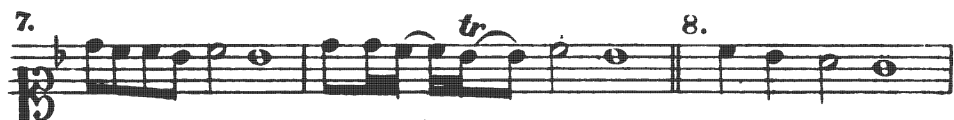
a.

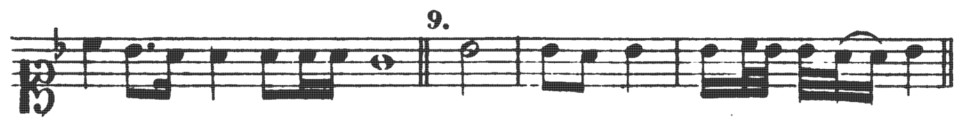
ve - - - - - - - - ni

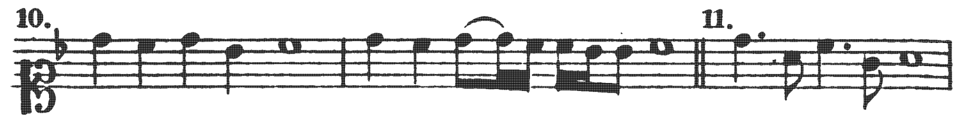


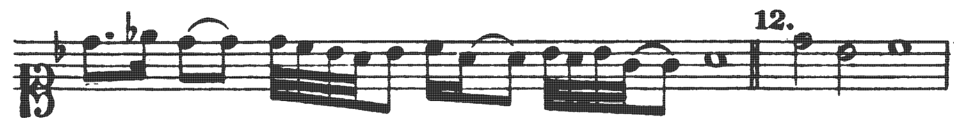


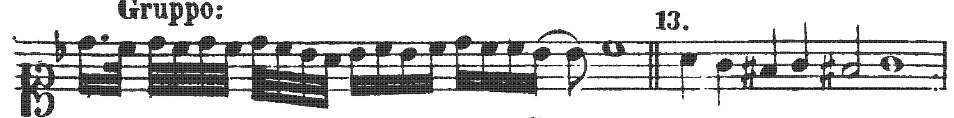


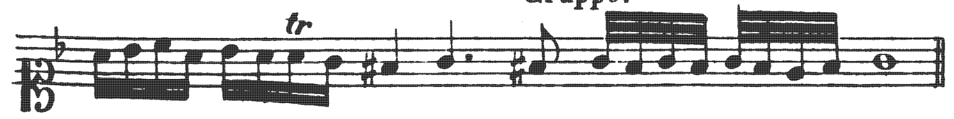


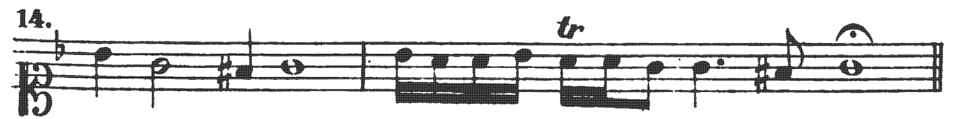




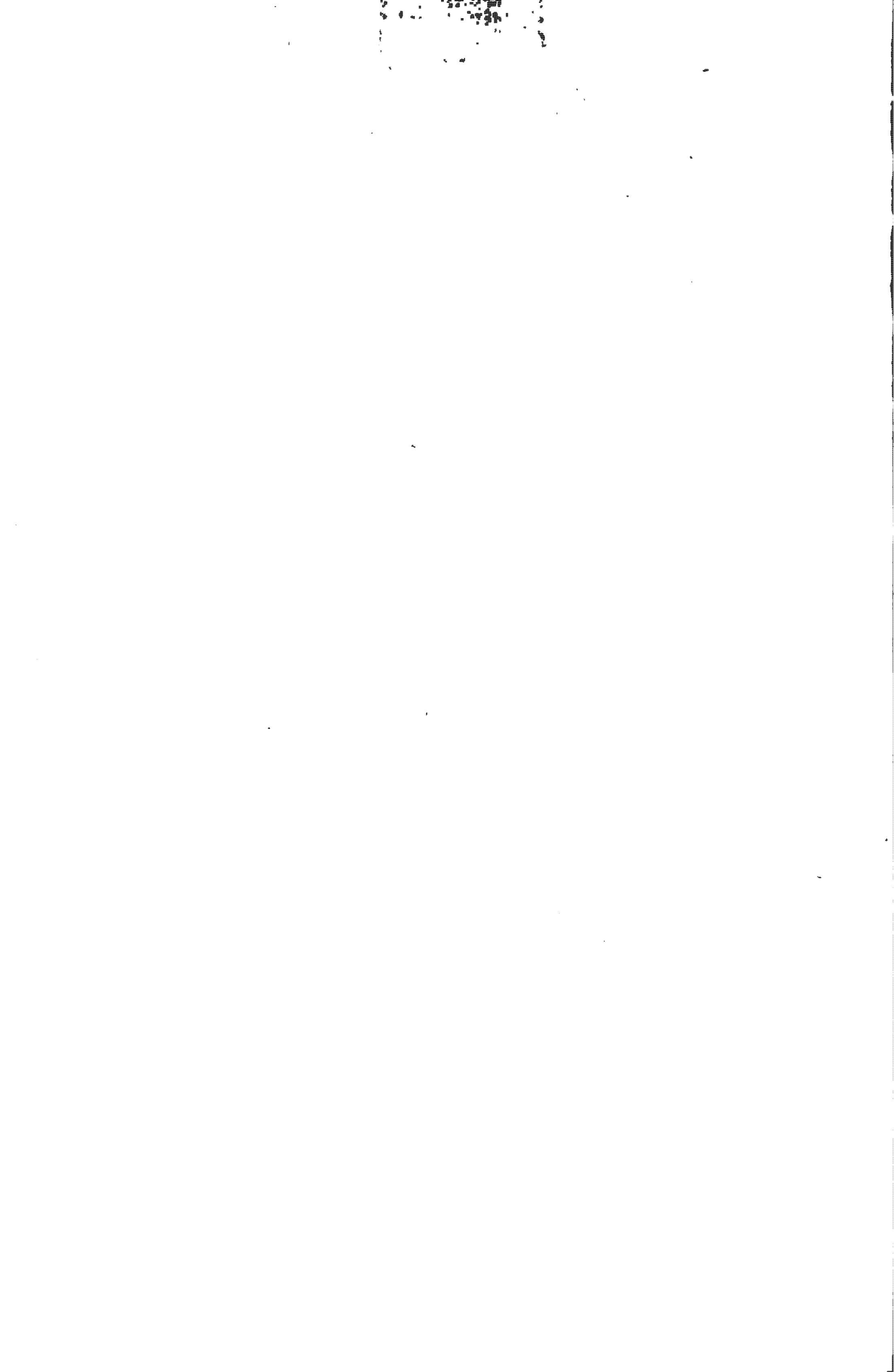








*) ich halte den Bogen über *d – c* für einen Druckfehler und soll er wahrscheinlich über *c – c* stehen, sowie bei dem folgenden *) über *a – a*.



Motette: Laudate pueri Dominum, zu 7 Stimmen, mit Vokal- und Instrumental-Stimmen besetzen will, so kann man die beiden Discantstimmen mit 2 Querflöten, oder 2 Discantgeigen, oder 2 Cornetten besetzen, die beiden Alte dagegen des 1. und 2. Chores lässt man von Altisten singen und die beiden Tenore und den Bass im 2. Chor von Posaunen blasen.

In der anderen Motette von Lassus: In convertendo, zu 8 Stimmen in 2 Chören (der 1. Chor steht in den hohen Schlüsseln: Violin, Mezzosopran, Alt und Bariton, der 2. Chor in den tiefen Schlüsseln: Discant, Alt, Tenor und Bass) kann man zum 1. Chore 3 Querflöten, oder 3 stille Zincken, oder 3 Violinen gebrauchen, oder auch 1 Violine, 1 Cornet und eine Quer- oder Blockflöte anwenden, während die 4. Stimme von einem Tenoristen gesungen wird, wozu man noch eine Posaune oder Fagot geben kann. Gut ist es, wenn zum Discant noch ein Knabe gegeben wird, damit man die Worte besser verstehe. Der 2. Chor kann mit Singstimmen besetzt werden, oder aber mit Violn de Gamba, oder Violn de braccio, oder Blockflöten nebst 1 Fagot oder Quart-Posaun, doch muss der Discant oder Tenor, oder auch beide humana voce neben den Instrumenten gesungen werden.

Joh. Gabrieli's Omnes gentes zu 16 Stimmen in 4 Chören, gehört so eigentlich zum Capella-Gesange und muss nur von Menschenstimmen gesungen werden, doch lässt er sich auch durch einen Flöten-, Violen- und Geigen-Chor besetzen.

Hierbei macht Praetorius eine Bemerkung über Knabenstimmen, die von Interesse ist, er sagt: Dieweil man manchmal Knaben findet, welche einen Gesang im Gschlüssel (Violinschlüssel) notirt lesen und bis zum 2gestrichenen g oder a singen, so kann man sie bei Trompeten- und Paucken-Chören verwenden, und fügt noch hinzu: man sollte sich nicht die Mühe verdrieſsen lassen und allen Fleiſs bei ihnen anwenden, um sie alle darauf „abzurichten". Und weiter hin (p. 158) macht er den höchst bedenklichen Vorschlag, der nur allzusehr an die Schwachheiten des 17. Jahrhunderts erinnert, welches aus Sucht nach Klangwirkung zu den wunderlichsten Mitteln griff: Wenn man einen solchen Knaben in der Kapelle hat, so lasse man die Altpartie eine Octave höher von ihm singen, „welches keine unfreundliche harmoniam giebt", ebenso kann man die Tenorpartie in manchen Gesängen von einem Knaben eine Octave höher singen lassen, „welches nicht unanmütig sich anhört".

Praetorius berichtet noch p. 168, dass er einstmals die Motette

„des trefflichen Componisten Jaches de Werth, Egressus Jesus, à 7 vocum", in folgender Besetzung aufgeführt habe „welches ein trefflich-prechtigen herrlichen Resonantz von sich geben, also, das es in der Kirchen, wegen des Lauts der gar vielen Saiten, fast alles geknittert habe", nämlich mit 2 Theorben, 2 Lauten, 2 Cithern, 4 Clavicymbel und Spinetten, 7 Violen da Gamba, 2 Querflöten, 2 Knaben (also Discantisten), 1 Altist und 1 Bassgeige, jedoch ohne Orgel oder Regal.

Ueber seine deutschen Kirchengesänge in der Polyhymnia (Wolffenbüttel 1618) äufsert er sich p. 169 wie folgt: „Die teutsche Gesänge sind im anfang meistentheils von mir dahin gerichtet gewesen, dass das Volk und die ganze Gemeinde in der Kirche zugleich mit darein singen können."

Ueber die Besetzung von Concerten zu 2, 3 oder 4 Stimmen, wie sie Ludov. Viadana, Joan. Damascenus, Ant. Cifra, Jacobi Finetti, Seraphinus Patta und andere jetzt komponiren, sagt er p. 170, man kann die Sänger entweder zusammen auf einen Chor stellen und den Organist den Generalbass dazu spielen lassen, oder sie an verschiedene Orte vertheilen und jedem Sänger ein Instrument beigeben. In den Tricinien kann man z. B. auch statt eines Bass-Sängers eine Bass-Geige, Posaune oder Fagot nehmen, oder die Bass-Stimme ganz weglassen und die beiden Oberstimmen mit einer Orgel begleiten. Man kann es aber auch umkehren und die beiden Oberstimmen mit 2 Cornetten, oder 2 Violinen, oder 2 Flöten besetzen und nur den Bass von einem Sänger ausführen lassen. In der Weise giebt Praetorius noch bis Seite 197 Vorschläge, Chöre und kleinere Gesänge auf die verschiedenste Weise auszuführen.

Ueber Verschiedenes.

Wie ein Organist einen Gesang oder ein Concert begleiten soll (p. 137.) Einige vortreffliche Organisten in Italien und anderswo spielen den Generalbass streng nach Vorschrift: „Schlag und Griff nach dem anderen" und vermeiden jegliche freie Zuthat, was ich mir auch wohlgefallen lasse und man sonderlich keine Chromata und Semichromata anwende. Allein es deuchtet mich nicht so gar uneben, wenn der Organist, während der Sänger seine Passagen und Verzierungen vorträgt, „fein simpliciter und einfältig von einem Clave zum andern, wie von einer Stufe zur andern allmälig fortschreite", auch zur Abwechslung die Motive der Singstimme

imitire „und sie gleichsam ein Echo mit einander machen". Doch soll Niemanden hierdurch eine Vorschrift gemacht werden, sondern wird einem Jeden, wie er es damit halten will, frei gestellt.*)

Der Organist soll aber nicht den Generalbass ex tempore spielen, sondern sich den Gesang zuvor fleifsig durchsehen, damit er den Styl, die Art und Weise desselben recht inne werde und seine Begleitung desto vollkommener und sicherer darnach einrichten und zusammen fügen könne.

Wenn der Gesang mit einer Fuge beginnt, so soll der Organist auch nur mit einer Stimme beginnen und so fortfahren wie die Fuge gesetzt ist. Wenn aber alle Stimmen zusammen singen, dann kann er nach Gefallen auch mehr Claves dazu greifen.

Aug. Agazzarius verlangt aber, dass man die hohen Stimmen, also den Discant und die Falsetstimmen, auf der Orgel nicht mitspielen soll, „damit nicht ein gedoppeltes gemacht und dadurch die Lieblichkeit, die der gute Sänger mit Tiraten und Läuflein darzu macht, verdunkelt werde."

Ritornello (p 108 verdruckt in 128) wird von den Italienern dahin verstanden: Wenn man des Abends auf der Gassen spazieren gehet, oder wie es auf den Universitäten heifst: Gassaten gehet, und ein Seranata oder Abendgesang mit zwei, drei und mehr Stimmen aufführt und zwischen den einzelnen Strophen mit einer Quintern,**) Lauten, Chitarron, Theorba oder anderen Instrumenten musicirt, so nennt man diese Zwischenspiele Ritornelle. Jetzt wendet man sie auch bei gröfseren geistlichen Gesängen an, wie bei Hymnen, Psalmen und Messen und sind die Ritornelle zwischen den Versen gewöhnlich eine Wiederholung des ersten Ritornells. Claudio de Monteverde hat aber z. B. in seinem Psalm: Dixit Dominus Domino meo, für 6 Singstimmen und 6 Instrumente, angeordnet, dass der Gesang durch die Instrumente unterbrochen werde und daher an jenen Stellen unter die Noten kein Text, sondern nur das Wort Ritornello gesetzt und dies halte ich (Praetorius) für die rechte Art das Ritornell zu gebrauchen. Auch hat derselbe Monteverde Scherzi musicali a tre voci (Ven. 1607) herausgegeben, das sind Tricinia

*) Hier haben wir dieselbe Meinungsverschiedenheit wie noch heutigen Tages, nur hatte sie damals einen gemüthlicheren Anstrich: man fand das Eine so richtig wie das Andere. Heut platzen die erregten Geister heftig auf einander und möchten einer des anderen Art vernichten.

**) Quinterna oder Chiterna, eine Art Laute mit 4 Saiten; der Körper ist nur 2 bis 3 Finger hoch und hat keinen Bauch.

jocosa, zu 2 Discant- und 1 Bass-Stimme und hier wendet er ebenfalls das Ritornell an, ausgeführt von 2 Violinen und 1 Bass-Geige oder Fagot, wenn kein Klavier oder Laute zur Hand ist, und kann man dies Ritornell sowohl als Einleitung, wie als Zwischenspiel zwischen den Strophen und auch zum Schlusse spielen.

Manche Autoren verwechseln oft Symphonia mit Ritornello und gebrauchen ein Wort für das andere. Meines Erachtens aber ist eine Symphonia einem lieblichen Pavan oder einer gravitätischen Sonata ähnlich (Praetorius versteht also darunter einen ernsten langsamen Satz), während das Ritornell sich mehr dem Charakter der Galliarde, dem Saltarello, Courante, Canzone oder Volte nähert, indem es viele kleine Noten enthält (also geschwind geht) und aus 12, 13 bis 20 Takten besteht.

Man kann aber auch das Ritornell dem Intermedio gleich stellen; unter letzterem verstehen die Italiener ein Zwischenspiel von Instrumenten — bisweilen gebrauchen sie auch Vokal-Stimmen dabei — welches in Comödien zwischen den Akten aufgeführt wird, damit sich die Schauspieler (personatae personae) erholen und zum folgenden Akte vorbereiten können. Oder bei Gelagen grofser Herrn und anderer fröhlicher Zusammenkünfte, indem man 2 oder mehr Knaben, oder auch Alt-, Tenor- und Bass-Sänger zu einem Klavier, Regal oder dergleichen Fundamental-Instrumente hat singen lassen, wechselt man mit einem Instrumentalsatze, von Lauten, Bandorn*), Geigen, Zincken, Posaunen und dergleichen Instrumenten ausgeführt, ab, damit sich die Sänger ausruhen können. Wie auch italienische Sänger, die sich jetzt bei uns hören lassen, zuerst ein Ritornell auf der Theorba oder Chitarron, oder eine liebliche kurze Melodie alleine schlagen und darauf die erste Strophe eines italienischen oder deutschen weltlichen Liedes singen und auf dem Instrument sich selbst begleiten, darauf wieder das Ritornell spielen und so abwechselnd fortfahren. (Fortsetzung folgt.)

*) Pandorra, Bandoer eine Art Laute, fast einer grofsen Cither gleich, ist mit einfachen und besponnenen Messing- und Stahlsaiten bezogen zu 6 und 7 Chören.

Friedrich Heimsoeth.

Die Musikkreise Bonn's haben einen herben, unersetzlichen Verlust durch den am 16. Oktober erfolgten Tod Fr. Heimsoeth's er-

litten. Der Dahingeschiedene gehörte freilich zunächst der Bonner Hochschule an: er war Professor der klassischen Philologie, und genoss als solcher den Ruf eines ausgezeichneten Gelehrten. Das Gebiet seiner akademischen Lehrthätigkeit umfasste hauptsächlich die Erläuterung der Worte des Aeschylos, Sophokles und Euripides, aber auch über Metrik und griechische Syntax hielt er Vorlesungen. Nach dem Ausspruche Ritschl's that es ihm kein Anderer im Verständniss der Metrik der Alten gleich.

Eine Anzahl von Heimsoeth im Laufe der Zeit veröffentlichter Schriften, unter denen „die Wiederherstellung der Dramen des Aeschylos“ (Bonn 1861), „die indirekte Ueberlieferung des äschylischen Textes“ (Bonn 1862), so wie ein Nachtrag zur ersteren Schrift und zugleich ein Bericht über die Aeschylus-Handschriften in Deutschland und kritische Studien zu den griechischen Tragikern (Bonn 1865) als Hauptwerke hervorzuheben sind, legen Zeugniss von der tiefen Gelehrsamkeit des Verewigten ab.

Wir beschränken uns auf diese wenigen, das akademische Wirken Heimsoeth's betreffende Andeutungen, da die gegenwärtigen Mittheilungen dem Zwecke dienen sollen, die Verdienste des so würdigen Mannes um das Musikleben Bonn's hervorzuheben.

Fr. Heimsoeth wurde am 11. Februar 1814 zu Cöln geboren. Seit seiner Jugend gehörte die Tonkunst zu seinen Lieblingsbeschäftigungen. Von der Natur mit hervorragenden musikalischen Anlagen ausgestattet, fand er schon frühzeitig Gelegenheit, sich in seiner Vaterstadt während der Schulzeit als Kirchensänger hervorzuthun. Von da ab war ihm die Tonkunst, in Betreff deren er äußerte, sie sei süßer und theurer als das Leben, eine treue Gefährtin in Freud und Leid. Er beschäftigte sich mit ihr nicht als Dilettant, sondern mit dem hingebenden Ernst des Fachmannes.

Nachdem er seine akademischen Studienjahre absolvirt und sich als Privatdocent an der Rheinischen Universität habilitirt hatte, war er neben seinem wissenschaftlichen Berufe eine lange Reihe von Jahren für die Musikpflege Bonn's mit günstigstem Erfolge thätig. So z. B. leitete er einen gemischten Chor, dem die besten vorhandenen Gesangskräfte angehörten, und dirigirte sowohl öffentliche Konzerte, in denen vorzugsweise oratorische Werke zur Aufführung gelangten, wie auch Kirchenmusiken in der Charwoche, bei welchen Palestrina's, Allegri's, Anerio's und anderer Meister a capella-Gesänge in vorzüglicher Darstellung zu Gehör kamen. Seinem Wirken ist die gediegene klassische tonkünstlerische Richtung zu verdanken, welche das öffent-

liche Musiktreiben Bonn's bis auf den heutigen Tag kennzeichnet. Er widmete dem letzteren, obwohl er seit dem Jahre 1852 der eigentlichen Berufspflichten halber seine öffentliche musikalische Thätigkeit eingestellt hatte, fortdauernd und so zu sagen, bis zu seinem letzten Athemzuge das lebhafteste Interesse, indem er als Vorstandsmitglied des Stadt-Gesangvereins jederzeit mit Rath und That für die gute Sache eintrat. Nur die kirchlichen Aufführungen in der Charwoche führte er noch weiter fort, wie er denn auch in seinem Hause ab und zu werthvolle musikalische Produktionen veranstaltete. Abgesehen hiervon war Heimsoeth in des Wortes eigentlichstem Sinne Musikgelehrter. In der Geschichte der Tonkunst besafs er so gründliche, tiefgehende Kenntnisse, wie gewiss nur äufserst wenige Mitlebende. In allen Epochen derselben war er zu Hause, und niemals richtete man vergeblich eine Frage an ihn. Erhöhten Werth erhielt dies reiche Wissen durch ein schlagfertig treffendes Urtheil, dessen Schärfe allerdings von den Meisten nicht ertragen wurde. Man musste vollkommen den Werth einer ehrlichen, ungeschminkten Meinung zu schätzen wissen, um seine Aeufserungen richtig aufzunehmen.

Heimsoeth war kein Mann angenehmer Redensarten und landläufiger Phrasen. Er sprach überhaupt wenig und eigentlich nur, wenn er Anregung dazu empfing. Niemals drängte er Jemand seine Ansicht auf. Aber wenn er gefragt wurde, dann trat er mit vollster Rückhaltlosigkeit aus sich heraus und sagte, was er dachte und fühlte. Er war eben ein durchaus wahrer, aufrichtiger Charakter, der die Sachen über die Personen setzte und Niemand Concessionen machte. Dieselbe Strenge übte er aber auch gegen sich selbst. Mit dieser Eigenschaft hingen diejenigen der gröfsten Gewissenhaftigkeit und Zuverläfsigkeit zusammen. Wer sich sein Vertrauen, seine Zuneigung erworben hatte, der konnte unter allen Umständen auf ihn zählen: er war ein treu bewährter Freund.

Seine Familie betrauert in ihm den edeln Gatten, den liebenden Vater. Sein Andenken wird allen Denen theuer bleiben, die ihm näher standen und seinen innern Werth zu schätzen wussten.

Zu bedauern ist es, dass Heimsoeth bei der Vielseitigkeit seiner Bestrebungen, — er war auch ein feiner Kenner der bildenden Künste — keine Zeit gewinnen konnte, um in musikschriftstellerischer Beziehung thätig zu sein, wozu seine gediegenen Kenntnisse ihn so sehr befähigt hätten. Es existiren nur zwei dahin gehörige Arbeiten von ihm; die eine derselben bezieht sich auf Beethovens „Missa solennis“, die andere führt den Titel: „Die Wahrheit über den Rhythmus in

den Gesängen der alten Griechen. Nebst einem Anhange über die Aufführung der griechischen Gesänge" (Bonn 1845). Die letztere Schrift ist von Fétis in dessen „Biographie universelle" citirt, aber der Name des Autors ist irrthümlich als „Heimsocht" angegeben. Wir erwähnen dieses Umstandes, weil der Dahingeschiedene ohne Zweifel einen Platz in den deutscheu musikalisch-biographischen Handbüchern verdient, der ihm bis jetzt versagt geblieben ist, hauptsächlich wohl, weil Heimsoeth in seiner persönlichen Bescheidenheit niemals selbst etwas für solche Zwecke that. Mögen denn diese Zeilen Veranlassung geben, das Versäumte nachzuholen.

Mittheilungen.

* Auf die Anfrage S. 16 der Monatshefte über den Todestag Andreas Hofer's, erhalten wir von Herrn P. Sig. Keller folgende Auskunft: „Hofer starb am 25. Februar 1684 und ward beerdigt am 28. Februar." Hiermit wird obige Bemerkung S. 16 gegenstandslos. (Statt 1584 lies dort Zeile 3, S. 16: 1684.) Herr P. Keller theilt aber in seinem Schreiben noch andere Daten über Hofer mit, die ihm durch den Archivar des Domes zu Salzburg, Herrn Doppler, zugekommen sind und die wir hier mit gütiger Erlaubniss des Einsenders bekannt machen: Andreas Hofer erhielt vom Benediktinerstifte St. Lambrecht in Obersteiermark den Tischtitel; von Michael Kummer von Küenburg, Bischof von Christopolis, Probst von Rudolfswerth und Archidiakon von Unterkrain zu Rudolfswerth am 7. Juni 1653 das Subdiakonat, am 8. Juni das Diakonat, am 12. das Presbyterat. Am 26. März 1654 wurde er auf das Dombenefizium St. Annae zu Salzburg investirt; im Jahre 1659 und 1678 nennt er sich Vice-Kapellmeister, dagegen 1680 und 1683 Kapellmeister. Sein Testament trägt das Datum 28. October 1683 und verordnet: „meine begrebnus nach St. in die khürchen auf weiſs undt manir wie H. Lorenz wüest Seelliget, für solchen begrebnus Platz gibe ich dem lobwürd. Closter S. Peter mein von Zipreſsholz guettes Instrument Gligl, Samb ainer Silberen khandl von 30 lott: worauf die 7 Planeten gegraben." In der Inventur vom 6. März 1684 ist das Instrument Gligl auf 10 fl. und das Clavichord auf 2 fl. geschätzt (sic?). Herr P. Keller erwähnt noch, dass in Habert's Zeitschrift für katholische Kirchenmusik, Jahrg. 1871, Mehreres über Hofer mitgetheilt ist. Herr Habert hatte bis zum Jahre 1870 der Bibliothek der Gesellschaft seine Zeitung zum Geschenk gemacht, vom Jahre 1871 aber dies unterlassen. Es wäre sehr liebenswürdig von unserem geehrten Mitgliede, wenn er die unserer Bibliothek fehlenden Jahrgänge ergänzte, oder wenigstens uns die geschichtlich wichtigsten Nummern verehren wollte.

* Im 8. Jahrgang, Seite 104, brachten wir eine Nachricht über eine Gedenktafel, welche dem Erfinder des Pianoforte, Bartolomeo Cristofori, in Florenz gesetzt worden ist und hofften von unserem Mitgliede, Herrn Al. Kraus Sohn in Florenz, Näheres darüber zu erfahren, besonders über den Namen selbst, der bisher in verschiedenen Varianten vorkam, als Cristofali und Cristofari. Obgleich

Herr Kraus bereitwilligst zusagte, so haben wir doch bisher nur die photographische Abbildung der Gedenktafel und die Versicherung erhalten, dass der Name Cristofori aktenmäfsig beglaubigt ist. Der Wortlaut der Gedenktafel ist folgender: Bartolomeo Cristofori | Cembalaro da Padova | che | in Firenze · nell' anno MDCCXI | invento | il Clavicembalo col Piano e Forte | il comitato fiorentino | cooperanti italiani e stranieri | pose questa memoria | MDCCCLXXVI. (Durchweg in Versalien.) Noch erhielten wir durch Herrn Moritz Fürstenau Kenntniss von einer photographischen Aufnahme eines Cristofori'schen Kielflügels, der sich im Besitze des Herrn Kraus befindet.

* Im 9. Jahrgange, 1877, der Monatshefte wurde S. 178 im 2. Absatz gesagt, dass nach dem Kataloge der Bibliothek des verstorbenen Fétis die Melodiae in odas Horatii etc., Francof., Egenolphus, 1532 (siehe die Bibliographie der Musik-Sammelwerke des 16. u. 17. Jahrh. p. 25, 1532d) ein Wiederabdruck der Horazischen Oden von Tritonius, Augsburg bei Oeglin 1507, seien. Die kgl. Biblothek in Berlin besitzt beide Werke und ein genauer Vergleich der beiden Werke hat die Angabe vollständig bestätigt. Nr. 1, Moecenas primum, bis Nr. 19, Jam æfficaci sind vollständig übereinstimmend, nur ändert Egenolph fast durchweg die Schlüssel. Nr. 20, „Quid tantum steriles" hat bei Egenolph aber den Text „Vivamus mea Lesbia" bei gleicher Musik, dagegen Nr. 21 u. 22 sind bei Egenolph andere Tonsätze. Bei Tritonius lauten die Texte: Nr. 21, Bella per hemathios und Nr. 22, Floreat in studiis. Die Egenolph'schen Texte siehe in oben citirter Bibliographie.

* Nächstens erscheint der XIX. Band der Musica sacra, herausgegeben von Franz Commer. Er wird 19 Motetten und 1 Messe von folgenden Autoren enthalten: Joh. Knoefel (vel Knefel), Gregor Lange, Leonh. Lechner, C. Luyton (Missa), Jac. Meiland, Th. Riccio und Ant. Scandellus. Ladenpreis 15 Mk. Bei Vorherbestellung 9 Mk.

* Catalog CXXX des antiquarischen Bücherlagers von Fidelis Butsch Sohn (Arnold Kuczynski) in Augsburg enthält unter Nr. 194—197 und 297 folgende musikalische Werke: Arteaga, Le rivoluzioni del teatro. Fux, Gradus ad Parnas. Gervasoni, Carteggio musicale. 1804. Rossino, Grammatica melodiale. 1793. Schnüffis, Mirantisches Flötlein. 1739.

* Die nächste Versammlung der Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung ist auf Dienstag den 16. April, Abends 8 Uhr in der Weinhandlung von Löschnigg, Taubenstrafse 10, angesetzt. Vorlage: Rechnungslegung über die Publikation des Jahres 1877. Bericht über die Abstimmung betreffend das Oeglin'sche Liederbuch von 1512 zur Publikation.

* Soeben erschien in Paris und ist bei Herrn Leo Liepmannssohn in Berlin zu haben: Biographie universelle des Musiciens et bibliographie générale de la musique, par F. J. Fétis. Supplément et Complément publiés sous la direction de Mr. Arthur Pougin. Tome premier. (480 Seiten Lexicon 8). Preis 8 Mark. — Der erste Band dieses Supplément umfasst die Artikel „Abadie bis Holmes".

*) Hierbei eine Beilage: Texte und Register zum 1. Bande des deutschen Liedes S. 145—158.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin S. W. Königgrätzerstr. 101.
Druck von Eduard Mosche in Grofs-Glogau.



MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

X. Jahrgang.
1878.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag und Expedition der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandl. in Berlin W. Leipzigerstrafse 107. Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.

No. 4.

Einiges aus Michael Praetorius Syntagma musicum,

3. Tomus, Wolffenbüttel 1619.

(Fortsetzung und Schluss.)

Ripieno. Dieses Wort gebrauchen die Italiener, wenn alle Sing- und Instrumental-Stimmen einfallen sollen und ist es gleichbedeutend den Wörtern Tutti, Omnes etc. Die Ripieni sind daher nichts anderes, als gewisse Clausulae (d. h. Cadenzen, Schlüsse) eines Concertes, welche mit den anderen Chören zu gewissen Zeiten einfallen und eine vollstimmige Musik machen, wozu der Organist auch mit dem vollen Werke einfallen kann. Hieronymus Jacobi (Kapellmeister in Bologna) sagt in der Vorrede (eines seiner Werke, Praetorius nennt es nicht), dass man den Buchstaben R. dort einzeichnen solle, wo der Anfang des Ripieno ist, welches aber leicht Irrungen erzeugt, besonders wenn viel Ripieni aufeinander folgen.

(Praetorius sagt noch, dass man solche Ripieni zwei oder dreimal abschreiben müsse, d. h. in den Stimmen, und unter die verschiedenen weit von einander liegenden Chöre vertheilen. Hier muss noch erwähnt werden, dass es Sitte war und es sich an manchen Orten noch bis in dieses Jahrhundert hinein erhalten hat*), die Kapell-

*) So habe ich genaue Kunde über eine kirchliche Weihnachtsfeier in Herrnstadt in Schlesien, bei der 4 Chöre mitwirkten, die an verschiedenen Orten der Kirche aufgestellt waren und sich theils antworteten, theils im Gesange ablösten.

sänger und Instrumentisten auf verschiedene Chöre in der Kirche zu vertheilen. Er fasst dann schliesslich S. 111 folgende Ausdrücke vergleichend zusammen):

Ritornello ist demnach ein Zwischenspiel in schnellem Takte, ohne Text, welches nur von Instrumenten ausgeführt wird.

Sinfonia ist ein Instrumentalsatz, die am Anfange und am Ende eines Gesanges, oder vor dem 2. und 3. Theile gebraucht wird und ein langsames Tempo hat. Sie vertritt die Stelle eines Praeambulum auf der Orgel, welche sonst der Organist vorher und dazwischen „zu schlagen pflegt“.

Intermedio wird bei Comoedien, Messen, Magnificat und Motetten angewendet und kann sowohl von Instrumenten, als auch von Singstimmen ausgeführt werden.

Ripieno ist der Theil einer Komposition, der mit vollem Chor und allen Instrumenten vorgetragen wird und hat gewöhnlich ein lebhafteres Tempo.

Anmerkung. So befinden sich z. B. auf den Titelblättern von G. P. Colonna's geistlichen Gesängen aus der Zeit von 1680 (Mss. der k. k. Hofbibl. in Wien folgende Angaben: „à 8 voci concertati con Strumenti e RR.“, d. h. aufser den 8 concertirenden Vokal- und Instrumental-Stimmen, müssen noch Chor- und Füll-Stimmen vorhanden sein, die im Tutti (gleich Ripieni) eintreten. Auf einem anderen Titel heifst es „5 voci concertati con Violini e Ripieni“.

Forte, Piano (pian), **Presto, Largo, Lento.** Diese Wörter werden bisweilen von den Italienern gebraucht und in den Concerten an verschiedenen Orten, wegen Abwechselung in den Stimmen und Chören unter oder über die Note geschrieben, „welches ich mir dann nicht missfallen lasse“. Obgleich Manche meinen, dass sie, besonders in Kirchen, nicht gut zu gebrauchen seien. Es deucht mir jedoch, dass solche Abwechselung, wenn „sie fein moderate und mit guten gratia, die affectus zu exprimiren und in den Menschen zu moviren, vorgenommen wird, nicht allein nicht unlieblich oder unrecht seien, sondern vielmehr die aures et animos auditorum afficire und dem Concert eine sonderliche Art und gratiam conciliire. Es erfordert aber solches oftermals die Composition, sowol der Text, als der Verstand der Wörter selbst, dass man bisweilen, nicht aber zu oft und gar zu viel, den Takt bald geschwinde, bald langsamer führe, auch den Chor bald sanft und schwach, bald stark und frisch resoniren lasse“

Trompeter und **Heerpauker.** Praetorius spricht zwar p. 170 nur von ihren Leistungen in der Kirche bei Aufführungen von Kirchenmusiken, doch lässt sich daraus recht gut ein Schluss auf ihre anderweitige Thätigkeit und Verwendung ziehen. Er schreibt: fünf, sechs oder sieben Trompeter nebst einem Heerpauker stellen sich aufserhalb der Kirche auf, damit der starke Schall der Trompeten nicht die ganze Musik übertöne, und wird ihnen ein Kapellmeister beigegeben, der mit der Generalbass-Stimme in der Hand sie dirigirt, sich aber so zu stellen hat, dass er auch vom Chorus Musicorum in der Kirche (also vom Kirchenchore aus) gesehen wird. Unter den Trompetern müssen aber mindestens zwei sein, welche die Musik verstehen und richtig von Noten zu blasen im Stande sind, der eine muss der Quintbläser sein, d. h. der die Prinzipalstimme führt, oder wie es etliche nennen Sonata, d. i. der rechte Tenor, der den ganzen Chor der Trompeter und Heerpaucker regiert und führt und der andere der Clarinbläser, das ist der Discant, der die Melodie oder den Choral führt und ihn mit allerlei Coloraturen nach seinem Gefallen und seiner Fertigkeit ausschmückt. Gut ist es, wenn der Alter-Bass, d. i. die Altstimme, die allezeit in Terzen und Quarten, selten aber nur in Quinten mit der Prinzipalstimme geht, ebenfalls im Stande ist, von Noten zu blasen, damit die Consonantien und Accorde in den Hauptstimmen gut zusammen eintreffen. Die anderen Trompeter, wie der Volgan, der Grob, der Fladdergrob und Heerpaucker richten sich allein nach der Prinzipalstimme, ohne dass sie ein Notenbuch vor sich haben.

Der Volgan aber hält stets die Quinte über dem Bass oder Grob und bleibt auch allzeit in dem nämlichen Tone g.

Der Grob ist der rechte Bass und das Fundament und bleibt auch allzeit in demselben Tone c, dem Vierfufstone.

Der Fladdergrob aber hält eine Octave tiefer das C und steht im Achtfufstone.

Die Quinta oder Clarin gehen gewöhnlich in der Octave, besonders im Choral und in ihren Sonaden (Tänzen), welches einem erfahrenen Musico fremd vorkommt, daher habe in den Concert-Gesängen für den Clarin, Quinten und Alterbass besondere Stimmen komponirt und zugleich drucken lassen, damit die Trompeter, so die Musik verstehen, „mit besser gratia neben dem Choro Musico einstimmen können.“

Aufserdem giebt Praetorius noch einige Terminos, wie sie bei den Trompetern gebräuchlich sind:

Intrada ist gleich einem Praeambulum und Finale, dessen sie sich zu Anfang, ehe sie ihre Sonaden (Tänze) beginnen, oder wann zu Tisch geblasen wird, bedienen „und auch zum aushalten (sic?) und Final gebrauchen".

Sonada oder Sonata nennen sie Tafelmusik oder Tanzmusik, und heifst der Vortanz: Sonada ohne Tripel und der Nachtanz: Sonata mit dem Tripel. Und weil hierbei am Quint- oder Principal-Bläser am meisten gelegen ist, so müssen sich die anderen, sowohl der Clarinbläser als Heerpauker nach ihm richten.

Eine Post*) hält aber 16 Takte in sich, eine halbe Post 8 Takte und eine Viertel-Post 4 Takte, wiewohl auch etliche eine Post nur mit 4 Takten ansetzen und eine halbe Post mit 2 Takten, so darf es doch nicht vorkommen.

Diminutiones, sonst auch Coloraturen oder Passaggi genannt, sind Verzierungen, welche der Sänger nach Belieben in die Komposition einfügen kann. Praetorius sagt wörtlich: „wenn eine gröfsere Nota in viel andere geschwinde und kleinere Noten resolviret und gebrochen werden." Ein Sänger muss nicht nur mit einer herrlichen Stimme von Natur, sondern auch mit gutem Verstande und vollkommener Wissenschaft in der Musik begabt sein, damit er die Accentus fein artlich und cum judicio zu führen wisse und die Modulos und Coloraturen nicht an jedem Orte des Gesanges, sondern zur rechten Zeit und in gewissem Mafse anbringe, damit neben der Lieblichkeit der Stimme auch die Kunst wohl vernommen und gehört werde. Wenig zu loben sind diejenigen, welche sich an die Gesetze der Musik nicht binden, sondern fort und fort coloriren und die Komposition dermafsen verdunkeln und verderben, dass man dieselbe nicht mehr erkennt und weder Text noch Noten verstehen kann.

Seite 233—239 giebt Praetorius nun eine Anzahl Beispiele über die verschiedenen Verzierungen, die ich in einer Notenbeilage zum Abdruck bringe und verweise aufserdem noch auf ein Beispiel, welches Kiesewetter in seinen „Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges" (Leipzig 1841, Musikbeilage p. 72) mittheilt und die verzierte Oberstimme eines Madrigals von Antonio Archilei betrifft, wie es von seiner Frau Vittoria vorgetragen worden ist, begleitet von zwei Chitarroni (eine Zither zu 4—6 Saiten).

Die aus Praetorius mitgetheilten Beispiele sind folgende:

*) Post oder Feldstücke sind kleine Tonstücke für die Trompete (Koch, Handwörterbuch).

I. Der Accentus. a. Wie man eine längere Anfang- und Endnote verzieren kann.*)

b. Im Sekundenschritt herauf. c. Im Sekundenschritt herab.
d. Im Terzenschritt herauf. e. Im Terzenschritt herab.
f. Im Quartenschritt herauf. g. Im Quartenschritt herab.
h. Im Quintenschritt herauf. i. Im Quintenschritt herab.

(Die Fortsetzung verspricht er in einem anderen Tractate.)

II. Das Tremolo, oder Tremulo „ist nichts anderes, als das Zittern der Stimme über eine Note. Die Organisten nennen es auch Mordanten oder Moderanten" und ist es mehr für Orgeln und Instrumente als für eine Menschenstimme.

a. Tremulus ascendens (heraufsteigend).

b. Tremulus descendens (herabsteigend), ist nicht so gut als der ascendens.

c. und d. Tremoletti.

III. Gruppo oder Gruppi werden in den Cadenzen und Clausulis formalibus gebraucht (also bei Schlussformeln) und müssen schärfer als die Tremoli angeschlagen werden.

IV. Tiratae sind lange geschwinde Läuflein, die gradatim (stufenweis) gemacht werden und durchs Clavier hinauf oder herunter laufen. Je geschwinder und schärfer diese Läuflein gemacht werden, doch so, dass jede Note rein und gut zu vernehmen ist, je besser und anmuthiger werden sie sein.

V. Trillo sind Diminutiones, welche nicht gradatim fortgehen; sie zerfallen in zwei Arten: a. in unisono, entweder auf einer Linie, oder im Spatio (Zwischenraum) und werden viel schnelle Noten nacheinander wiederholt. Diese Art ist im Claudio Monteverde zu finden.

b. Der andere Trillo ist auf unterschiedene Art gerichtet und habe ich (Praetorius) ihn bisher nur im Giulio Caccini beschrieben gefunden. Er wird durch ein t., tr. oder tri. bezeichnet, welches man über die betreffende Note setzt. Obgleich ihn ein Schüler am besten erlernt, wenn er ihn von einem Meister ausführen hört, so habe ich doch wie folgt einige Arten in Beispielen aufgesetzt, damit der unwissende Schüler wenigstens einigermaßen wisse, was ein Trillo genannt werde.

VI. Passaggi sind geschwinde Läufe, welche gradatim und saltuatim (sprungweise) durch alle Intervalle, sowohl auf- wie absteigend bei längeren Noten angewendet werden. Es giebt zweierlei

*) Die schwarzen Noten in den Beispielen sind öfters als Hemiolen zu lesen.

Arten: etliche sind einfältig, d. h. sie werden mit Minimis (halbe Noten) oder Semiminimis (Viertelnote), oder mit Minimis und Semi-Minimis gebildet, andere sind zerbrochen, d. h. sie werden aus Fusis (Achtelnote) oder Semifusis (Sechzehntelnote) oder aus beiden abwechselnd gebildet. Die Italiener nennen die Semiminimae auch Chromata und die Fusae: Semichromata, die Semifusae aber Bischromata. Hierzu giebt Pr. keine Notenbeispiele.

Auszüge aus dem Album Academiae Vitebergensis ab a. Chr. 1502—1560.

Edirt von **Förstemann.** Lipsia 1841.

Obiges Album ist bekanntlich das Verzeichniss, in welches neu aufgenommene Studenten eingetragen wurden. Mehrere der unten folgenden Namen sind bereits in früheren Monatsheften verzeichnet worden (Forster und Dietrich) und die übrigen aus der Menge herauszusuchen war keine leichte Mühe. Nicht nur, dass es eine grofse Vertrautheit mit den Musikern des genannten Zeitraums voraussetzt, sondern es war auch nöthig, gleichnamige Männer, die sich oft nur durch den Geburtsort von einander unterscheiden, durch Nachschlagen in Gerber's und Fétis' Lexica festzustellen. Ich will nicht verbürgen, dass mir ein oder der andere wenig bekannte Musiker dieser Zeit entgangen ist.

Eitner.

Dietrich (Sixtus) Musicus Constantiensis, gratis. Mense Decembri 21, 1540, p. 186.

Fabri (sic?) (Heinricus) Lichtenfeldensis, Mai 1542, p. 195.

Finck (Hermannus) Pirnensis, September 1545, p. 227. (Anmkg. Adscript. „Musicus mort.")

Forster (Georg) Ambergensis. 15. Octob. 1534. p. 154.

Frosch (Fr. [ater] Johannes) Carmelita de connentu Bambergen. sacre Theologie Baccalaureus. 1514. pag. 52 (zweifelhaft).

Harthofer (Sigismund) organicen. (Anmerkg. Melanchthon adscripsit: „coecus".) 1555. p. 155.

Ornithoparchus (Andreas) memingen. arcium magister tybingen. (Anmerkg.: Adscripta sunt seqq.: Fuit musicus insignis, Cuius Musica typis excusa est.) 1516 im October, p. 64.

Peminger (Sophonias) Bataviensis Bavarus, Junius 1545 p. 224. (Dies ist der zweite Sohn Leonhard Paminger's. Siehe Ott's Liederbuch von 1544, neue Ausgabe, Publikation 1876, 4. Bd. in 8° p. 65. In einem Papiercodex in gr. Fol. der kgl. Bibl. in Berlin

(ohne Bibliotheks-Nr.), Heinrich Isaac's Constantien. Choralis enthaltend, nennt er sich „Päminger".)

Rhau (Georgius) wittenbergensis. 1535. p. 157. (Ist ein Sohn R.'s)

Schalreuterus (Paulus) Cyneensis (viell. Cygnea = Zwickau*) 1541. p. 190. (Becker, Tonwerke p. 252 führt: Cantiones, Zwickau 1553 an.)

Spangenberg (Ciriacus) Northusiani, 2. Januarii 1542. p. 193.

Voit (Michael) Merseburgensis, Dec. 1544. p. 215. (Siehe Monatsh. IX, 195 unter Voigt.)

Walther (Johann) Torgensis 1544, Aug. p. 215. (Jedenfalls ein Sohn des Kapellmeisters.)

Wesselius (Johannes) Hamburgensis, Febr. 1555. p. 301. (Ob dies derselbe ist wie Wessalius, lässt sich schwer feststellen.)

*) Seite 273 ist ein Nicolas Schalreuter Cygnaeus verz.

Aus den Cämmerei-Registern der Stadt Hannover aus dem 16. und 17. Jahrhundert.

(Zeitschrift d. hist. V. f. Niedersachsen, Jahrg. 1873.

3. Oct. 1617. „Den Commedianten, so auf dem Rathhause agirt, wegen der sämmtlichen Cammerherrn verehret — 9 gr."

1595. „Den 13. Martij Vff beuelich (auf Befehl) der Herrn Mag. Andreae Niem. und dem Cantori Andreae Crappio wegen der Comedien zu agiren — 8 Rthlr.

1612. „Einem alten Pastor, so vertrieben, und den Schofsherren, wie der Roggen besehen, eine Musica hören lassen, die er ihnen etliche Male angeboten und man ihm die wegen seines Alters und Armuth nicht ablehnen mögen, — 3 fl."

1651. „Den 16. Augusti einem Musicanten, so vff das Rathhaus E. E. Rath invitiret, Vnd sich vff allerhand instrumenten, insonderheit vff sonderlichen harpffen hören lassen, Verehret 4 Rthlr.

1656. „Den Symphoniacis, als sie den H. Bürgermeister, Syndico vnd den sambtlichen Schoshern vfgewartet bey den Schosconvivio — 2 Rthlr. 9 gr."

Auf der landschaftlichen Registratur zu Hannover findet sich im Original ein „Musikalisches Stück", aus vier Theilen bestehend, welches der Viologambiste Clamor Heinrich Abell in Hannover der Calenbergischen Landschaft (ständische Versammlung) am 21. September 1656 dedicirt hat.

Mitgetheilt von Alb. Quantz.

Mittheilungen.

* Dietrich Buxtehude. Historische Skizze von H. Zimmerthal, Organist der St. Marienkirche zu Lübeck. Lübeck 1877. F. W. Kaibel. 8°. 20 Seiten. Obgleich die vorliegende Skizze nur wenig neue Erforschungen bringt, so ist sie immer beachtenswerth, da sie in gewissenhafter Weise Alles sammelt, was bisher über Buxtehude bekannt war, wenn auch das Meiste und Wichtigste bereits durch Spitta in seinem Seb. Bach veröffentlicht ist. Ausführlicher und mit bisher weniger bekannten Daten versehen, sind die sogenannten „Abendmusiken" behandelt, deren Begründer wahrscheinlich Buxtehude selbst war, da dieselben im Jahre 1673 in den Kirchenbüchern zum ersten Male erwähnt werden. Sie fanden alljährlich in der Marienkirche zu Lübeck an den zwei letzten Trinitatis-Sonntagen und am 2., 3. und 4. Adventsonntage von 4 bis 5½ Uhr statt und war der Besuch unentgeltlich. Erst im Jahre 1799 wurden sie auf obrigkeitliche Verordnung eingestellt. Auch über andere Cantoren und Organisten an der Marienkirche finden sich Nachrichten, wie über Caspar Ruetz, Joh. Christian Schieferdecker, von dem noch eine Reihe Kompositionen vorhanden sind, die an den „Abendmusiken" aufgeführt wurden (S. 12—13), Sam. Franck, J. W. C. v. Königslöw, Joh. Paul Kunze und sein Sohn Adolph Carl Kunze.

* Der Organist Jankewitz in Danzig fand letzthin in dem verfallenen Uhrwerke der Marienkirche daselbst die Partitur zur Trauer-Cantate zum Gedächtniss der Verstorbenen für Soli, Chor und Orchester, betitelt „Todtenfeier" von Georg Simon Löhlein. (S. Gerber, altes T.-Lexicon: geb. 1727, gest. 1782). Löhlein war bisher mehr als Instrumental- wie Vokal-Komponist bekannt; der Fund ist daher um so werthvoller, da seine Klavier- und Violin-Kompositionen noch in diesem Jahrh. von Neuem aufgelegt wurden. Auf dem Manuscripte selbst finden sich die Notizen, dass es 1770 in Leipzig komponirt und 1771, 1773 und 1775 in Leipzig, 1776 in Berlin, 1777 in Dresden und 1780 in Danzig zur Aufführung gelangte. Einer der hervorragendsten Verleger (welcher?) hat sich bereit erklärt, es in Verlag zu nehmen und der Gemeinde-Kirchenrath an St. Marien hat bereitwillig die Veröffentlichung genehmigt, auch Aufführungen des Werkes mit dem Vorbehalt gestattet, dass dasselbe nach der Benutzung der Bibliothek der St. Marienkirche überwiesen werde. Die Todtenfeier-Cantate wird nun bereits von Herrn Jankewitz mit dem „St. Marien à capella-Kirchenchore" einstudirt und sie soll ihrer ursprünglichen Bestimmung gemäſs am diesjährigen Todtenfeste in einem Concerte zur Aufführung gelangen.

[Danz. Ztg. v. 21. Sept. 1877. No. 10561.]

* Die Antiquariathandlung von Albert Cohn in Berlin (W. Mohrenstr. 53) hat soeben einen Katalog veröffentlicht, der gegen 150 Nrn. alte Musik, theoretische und praktische, im Druck und Manuscript enthält, darunter sehr seltene Werke des 16. Jahrh. in fast durchweg kompleten und gut erhaltenen Exemplaren. Der Katalog ist gratis, sowohl direkt, als durch jede Buch- und Musikalienhandlung zu beziehen.

*) Hierbei zwei Beilagen: 1) Beispiele zu Praetorius Verzierungen etc. 2) Schlussbogen, S. 159—174 zum 1. Bande des deutschen Liedes, Register.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin S. W. Königgrätzerstr. 101.
Druck von Eduard Mosche in Groſs-Glogau.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

X. Jahrgang. 1878.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag und Expedition der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandl. in Berlin W. Leipzigerstrafse 107. Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.

No. 5.

Zwei unbekannte deutsche geistliche Lieder aus dem 16. Jahrhundert.

Die Musikaliensammlung (Manuscript Ars musica, B. No. 1024) der Dresdener Königl. Bibliothek enthält aufser vielen andern deutschen Kompositionen unter Nr. 21 und 22 auch zwei deutsche geistliche Tonsätze, die weder textisch noch musikalisch zur Zeit bekannt sind. Es dürfte daher eine kurze Notiz über dieselben nicht unwillkommen sein.

Das erste unter No. 21 erwähnte geistliche Lied enthält folgenden Text:

O dv edler brun der freuden,
der gnad vnd barmhertzigkeytt,
trengk vns hie vnd las vns weyden
auf dem berge der herligkeytt;
vnd wenn wir von hinnen scheiden,
so tröst vns in ewigkeytt.

Der Tonsatz zu 4 Stimmen in hohen Schlüsseln notirt, ist von David Koler vom Jahre 1553. Derselbe ist, obgleich er eigentlich in einer fünfstimmigen Sammlung steht, trotzdem vollständig, wie aus der beigefügten Bemerkung „Quatuor" sicher hervorgeht. Der Tonsatz schreibt die Wiederholung der beiden ersten, sowie der beiden letzten Zeilen vor, ohne jedoch eine Textänderung dafür anzugeben. Die Liedform ist hierdurch ziemlich bestimmt angedeutet, wenn auch das charakteristische Kennzeichen derselben, der

Eintritt und Zeilenabschluss aller Stimmen zu gleicher Zeit, nicht immer beachtet ist. Die ganze Komposition ist zwar mit ächt deutscher Herbigkeit ausgestattet, die aber doch mit grofser Wärme und Innigkeit gepaart ist. Sie schwingt sich namentlich in den Schlusszeilen mit ihrer reichen Figuration und den thematischen Nachahmungen in allen Stimmen zu grofser Schönheit und starkem Gefühlsausdrucke empor. Die hohe Stimmung, in welcher dieser Satz geschrieben ist, zwingt bei einer etwaigen Aufführung zu einer Milderung, weswegen auch schon von alter Hand in der Bass-stimme des Dresdener Exemplares die Weisung beigefügt ist: g in f, d. h. den Satz anstatt in g einen Ton tiefer in f zu intoniren.

Zu dem anderen, unter No. 22 mitgetheilten deutsch-geistlichen Liede, heifst der Text:

Bewahr vns Herr, o trewer Gott,
in dieser vnser letzten nodt;
daryn aber der teuffel wyl,
ahn vns haben seyn freuden spiel.
Sich an das Christen heuffeleyn,
erhör die klag der kirchen deyn.
[O Jhesu Christ,]
der dv vnser zvflucht bist,
behüt vns fur des teuffels list.
Ach Christe, wahrer Gottes sohn,
der kirchen deyn jha itzt verschon,
das nicht der feindt erhebe sich
vnd sag: ehr hab getilget dich!
Las, lieber Herr, deyn macht ahngehn
vnd sturtz, so dir zvwider stehn;
erlös deyn arme Christenheyt,
das sie dich lob in ewigkeytt, Amen.

Die in der zweiten Strophe eingeschalteten Worte: „o Jhesu Christ" sind zwar originalgetreu, stören aber das Metrum des Liedes in auffallender Weise. Wahrscheinlich ein Zusatz des Komponisten. Auch dieser Tonsatz ist nur in vier Stimmen vorhanden. Da aber die ganze Sammlung mehr fünfstimmige als vierstimmige Tonsätze enthält und eine besondere Bemerkung über die Stimmenanzahl nicht beigefügt ist, wie bei dem früheren Liede, so ist eher anzunehmen, dass er nicht vollständig ist und irgend eine Stimme fehlt. Der Bass des Dresdner Exemplares bezeichnet die Komposition

höchst merkwürdiger Weise mit dem Namen des berühmten venetianischen Meisters Adriano Wilhaert (scilic. Willaert). Wie dieser deutsch-geistliche, offenbar aus protestantischer Anschauung entstandene Text diesem italienischen, dem römisch-katholischen Cultus dienenden Meister zur Bearbeitung hat zufliefsen können, der soweit mir bekannt, deutsche Texte überhaupt nie komponirt hat, ist mir ein Räthsel. Beruht die Angabe auf Irrthum oder Fälschung? oder ist etwa das deutsche Lied nur die Uebertragung eines italienischen Originals? O. Kade.

Nachschrift der Redaktion. Willaert, ein Niederländer, gebürtig aus Rousselaer (belgische Stadt Westflandern's, siehe Vander Straeten's La musique aux P.-B. I. Bd.) erhielt am 12. Dec. 1527 die durch den Tod Pietro de Ca Fossis erledigte Kapellmeisterstelle an S. Marco zu Venedig. Sein Ruf als Komponist wetteiferte mit dem eines Josquin Deprès' und seine Werke waren und sind heute noch überall verbreitet (heute nämlich in den Bibliotheken und einigen modernen Sammlungen). Es ist nicht gut anzunehmen, dass Willaert je einen deutschen Text zur Komposition gewählt hat; die Texte zu seinen Gesängen sind theils lateinisch, theils französisch oder italienisch. Doch hat Forster im 5. Theil seiner Liedersammlung von 1556 das deutsche Lied „Mein herz und gmüt das tobt und wüt," von Willaert komponirt, veröffentlicht, hier ist es aber Ambros geglückt zu entdecken, dass dies die Chanson „N'est ce point un grand de plaisir" ist und Forster nur den deutschen Text unter die Chanson gelegt hat, ebenso wie bei dem deutschen Liede von Crecquillon „Grüfs dich Gott mein Kunigund" (Nr. 1), nur ist es hier noch nicht geglückt den Urtext aufzufinden. So ist auch das Lied von Josquin Deprès „In meinem sin hab ich mir auserkoren" (Publikation 6. Bd. S. 113) die Chanson „Entre je suis", wie Herr Jul. Jos. Maier entdeckt hat. Andere Beispiele enthält das berliner Liederbuch (3 Stb. in Ms., siehe Monatsh. VI p. 73 u. 153), nur findet hier der umgekehrte Fall statt, indem nämlich für den ursprünglich deutschen Text ein lateinischer gewählt ist. Ein eclatantes Beispiel gewährt noch die Motette „O virgo genitrix" von Josquin Deprès, mit dem weltlichen Text „Plusieurs regrets" wie sie im 6. Bd. der Publikation Seite 83 und Seite 98 beide mitgetheilt sind. Aus alle dem lässt sich der Schluss ziehen, dass man in damaliger Zeit beliebte Kompositionen mit anderen Texten versah und zwar nicht den ursprünglichen in der Uebersetzung wiedergab, wie es wohl heute Gebrauch ist, sondern ein beliebig anderes Gedicht nahm.

welches nur dem Versbau ungefähr entsprach, und so lässt sich auch die Entstehung des obigen deutschen geistlichen Liedes erklären.

Zwei Aktenstücke, den Kurfürstlich Sächsischen Kapellmeister Matthaeus le Maistre betreffend.

Aus dem Königl. Sächs. Hauptstaatsarchiv, mitgetheilt
von

Moritz Fürstenau.

Die erste urkundliche Nachricht über den Aufenthalt le Maistre's in Dresden datirt vom 30. October 1554, an welchem Tage er das Notenarchiv der Cantorei übernahm. Es wäre vollständig überflüssig, wollte ich nach dem trefflichen Buche O. Kade's über „le Maistre" hier noch Weiteres über den berühmten Meister anführen; nur zwei Aktenstücke will ich mittheilen, welche bis jetzt in ihrer Totalität noch nicht veröffentlicht worden sind und welche manch interessantes Material zur Lebensgeschichte le Maistre's und der damaligen Musikzustände bieten.

I.

Durchlauchtigster hochgeborner Churfürst, genedigster Herr!

Euro Churfürstl. gnaden seint meyne schuldige und ganz willige Dienste in unterthenigsten gehorsam zuvorn. Gnedigster Herr, E. Churfürstl. G. gebe ich in aller underthenigkeit zu erkennen, dass es nach dem willen Gottes nunmeher mit mir diese gelegenheit gewinnet, dass ich wegen des podagrams und sonsten meiner krankheit halber, wie E. Churf. G. wohl bewusst, dass ich zu Torgau einsmahls in der kirchen umbgefallen, hinfürder nicht meher so stetig fortkommen und meines Dinsts, wiewohl willich, apwarten kann, wie ich denn iziger Zeit abermahls ganz schwach bin und nicht fortkommen kann, dieweyl es denn an deme, dass ich bey mir Endlichen beschlossen, mein leben vollend alhier zuzubringen, deshalben ich auch Vater und Mutter verlassen, und mich hieraus in E. Churf. G. lande begeben, auch mein Patrimonium, so sich gleichwohl in etlich hundert gulden erstrecket, entradten muss, welches ich aufs diesen Versehen, dass ich der neuen Religion anhengig worden, nicht fordern darf, sie lassen mir auch nichts heraufs folgen. Damit ich aber in meyner Schwachheit nicht noth und mangel leyden durfte, sondern mich und mein weib und meine Kinder, die sowohl

als ich frembde und verlassen seindt, desto besser und ohne nachtheyl erhalten und ernehren konde, so gelanget demnach an hochgedachte Euro Churfürstl. genaden mein underthenigste demütigste bitte, E. Churf. G. wolle solche meyne Beschwerunge und anliegen gnedigst beherzigen und bedenken, und mich aus angeborner Fürstlicher mildigkeit und gnaden, mit meyner itzigen Bestallung sampt der Herberge, darinnen ich eine Zeitlang gewesen, uf mein lebenlang genedigst bedencken und versorgen. Dargegen ich mich wieder verpflichten vnd vorwilligen will, dass ich alle dasjenige, so zuforderst Gott dem Herrn in der kirchen und nachmals E. Churf. G. vor der tafel zu ehren gereichen mag, Componiren und sonsten, wan ich frisch und gesund bin, auch mit uf den Chor warten und alles das thun will, was einem treuen Diener disfalls nach besten Vermegen eigenet und gebuhret, denn ich gar wohl zufrieden bin, dass die Cappelle mit einem Andern versehen werde. Bin der underthenigsten Hofnung, E. Churf. G. werden sich in deme gegen mir als einem alten Diener genedigst erzeigen, das wirt Gott der Allmechtige E. Churf. G. mit reichen segen hundertfeltig belohnen; so will auch ichs so viel mir moglichen, die Zeit meines lebens in vnderthenigkeit und allen Treuen, fleifsig und gehorsamblich verdienen. Hierauf Ew. Churf. G. genedigste Antwort underthenigst bittende, Datum den 22. Decembris Anno 1565.

E. Churf. G.

vnderthenigst gehorsamer
Diener
Mattheus le maister
Cappelmeister.

II.

Des Capellmeisters Mattheus le Maistre's Begnadigungs-Verschreibung vf die Zeit seines Lebens. 1566.

Von Gottes Gnaden wir Augustus Hertzogk zu Sachssen und Churfürst etc. Bekennen und thun kunt, vor uns, unsere Erben und Nachkommen. Nachdeme sich unser liber getreuer Matheus le Maister verrückter Jar in unsern Dienst begeben und bisher in unser Hof-Capel und sonsten vor einen Capelmeister uber unsere Cantorei hat gebrauchen lassen, auch itzt ferner sich underthenigst erbeten, die Zeit seines lebens in solchen Dienste bei uns zuverharren und sich von uns nicht zu wenden, dass wir ime hiergegen und den seines Leibes unvermöglichkeit halben, die er des Podagraues halber und

sonst an ime empfunden zu gnaden bewilliget und verschrieben, thun solches auch hiermit und in kraft diſs brifes vor uns, unsere Erben und nachkommen, dass ime hinfüro die Zeit seines Lebens solches seines Dinstes halben seine itzick von uns habende besoldungen als

195 fl. 7 gr. 5 ₰ zu 21 gr. vor 1 fl. gerechnet, darein dann das Dinstgeld, kost, kleidunge, herberge und anders so in seine unterhaltunge gehorig, gemeint sein soll, jerlich zu den Quatember-Zeiten aus unser Rent-Cammer entrichtet werden sollen.

Dagegen soll er schuldig sein, ungeachtet ob wir gleich einen andern Capelmeister an seiner stadt annehmen würden, uns die Zeit seines Lebens an unserm Hofe dinstpflichtig zu bleiben, und solche Zeit über seinen möglichen fleiſs anzuwenden, damit unsere Hof-Cantorei in würden und guten wesen erhalten, dieselbe im Chor, vor unser tafel und sonsten, wo wir ime solches befehlen lassen werden, ordentlich und wol regirt, die Discantisten im singen mit fleiſs underweiset und abgerichtet, gute und nutzliche Messen, Muteten und gesenge nach art und kunst der Musica seinem besten fleiſs und vermögen nach componirt werden, und wir also an unserer Cantorei gegen fremden Leuten und sonsten eine Zier haben mögen. Doch Unsern neuen Capelmeister, wenn der angenommen, so weit sich desselben Ampt und befehlig erstreckt, in keinerlei wege vorgreiffen, sondern in guter einigkeit leben und sich ein Jeder des verhalten, was ime auferlegt und durch uns oder unserer Cantorei Curator befolen wirdet.

Wir haben auch hirmit bewilliget, dass er mittlerweile und ehe wir einen neuen Capelmeister annehmen werden, in dem Hause, welches wir von Hieronimo Altpeck vor unsere Cantoreiknaben zur Wohnung erkauft, seine wohnung und aufenthalt haben möge, doch also, dass er sonst vor sich one unsern bewust nimandes fremdes zu sich neme. Und gleichwol unsere knaben an der herberge, lager und schule, so sie darinnen haben, nicht gehindert.

Wann wir aber neben ime einen andern Capelmeister in Bestellunge nehmen werden, soll er demselben solch hauſs zu räumen schuldig sein, und befehlen darauf unserm itzigen und künftigen Cammermeister, sie wollen obgemelten unsern Capelmeister die Zeit seines Lebens uf obberurte maſs, seine verordnete maſs, seine verordnete besoldunge und unterhaltunge jerlich und ein jedes Jar besonders entrichten und folgen lassen; dessen sollen sie jedesmal in Rechnung entnommen werden. Und beschit daran Unsere meinunge.

Zu Urkund haben wir Uns mit eigner hand unterschrieben und unser Secret hiruf drucken lassen.

Geben zu Dreſsden XXIV. Januarii 1566.

Der schon damals als Instrumentist der Kurfürstl. Kapelle angestellte Antonius Scandellus unterstützte nun den alternden Meister im Dienste; er wird in den Akten oft der „zugeordnete Moderator" desselben genannt. Le Maistre wurde jedoch immer kränklicher, auch mochte das Verhältniss mit Scandellus manche Unzuträglichkeit mit sich führen und nachtheilig auf den Zustand der Cantorei einwirken, weshalb letzterer durch Rescript d. d. Dresden 12. Februar 1568 definitiv an le Maistre's Stelle zum Kapellmeister ernannt wurde. Dieser trat nun durch Rescript vom 24. Juni 1568 unter Belassung seines Gehaltes faktisch in den Ruhestand.

Le Maistre führte seinen Titel fort und scheint in Dresden geblieben zu sein. Noch 1577 nannte er sich auf dem Titel seiner in diesem Jahre herausgekommenen dreistimmigen schönen und auserlesenen deutschen und lateinischen geistlichen Lieder: „Churfürstl. Gnaden zu Sachsen alter Capellmeister". Auch in den Personallisten der Cantorei wird er oft nur „der alte Capellmeister" genannt und nach Scandellus aufgeführt. Die letzte urkundliche Nachricht, welche ich im Königl. Sächs. Hauptstaatsarchive über den Meister gefunden habe, datirt vom 22 Januar 1577. Le Maistre hatte die vorher erwähnten dreistimmigen Lieder dem Rathe von Mühlhausen übersendet. Unter obigem Datum gratulirt dieser dem Meister zum neuen Jahre und bedankt sich bestens für „gethane Verehrung" unter Beifügung eines Thalers mit der Bitte, „solche kleine Verehrung dankbarlich annehmen" zu wollen.

Im April 1577 wird le Maistre's bereits als eines Verstorbenen gedacht. Er hatte einen Sohn, Valerian, welcher Kapellknabe war und der im Jahre 1569 (Rescript 27. April), nachdem er „mutirt und nicht mehr in die Cantorey taugte", mit der gebräuchlichen kurfürstlichen Unterstützung nach Schul-Pforta in die Landesschule geschickt wurde.

Ueber den Kontrapunkt.

Eine kurze Anweisung aus dem XVI. Jahrhundert.

Mitgetheilt von **W. Bäumker.**

Unter den Akten der Synode zu Besançon vom Jahre 1571 befindet sich auch eine elf Spalten (groſs Folio) lange Abhandlung:

„De Musica“ betitelt, aus welcher wir den über den Kontrapunkt handelnden Theil hier mittheilen wollen. Der lateinische Text steht in dem Werke: „Concilia Germaniae“ von Schannat, fortgesetzt von Hartzheim. Cöln. 1769, Band VIII., Seite 203.

De contrapuncto aliquid accipe. Vocant alii discantum. Haec est plurium vocum differentium mixta harmonia. Praecepta erunt haec: Initium carminis et finis poni debent in consonantia perfecta vel unisono. In fuga autem celeri admittuntus concinna: id est tertiae, sextae, decimae. Secundum: Duae consonantiae perfectae nunquam se consequantur ascendendo vel descendendo simul. Concinnitates autem suaviter ascendunt et descendunt simul: propterea quod spatia earum variantur ex majoribus in minora et contra. Tertium: Sic inclinet, ut voces diversis motibus contrariisque (quantum fieri potest) progredientes, tandem perfectis consonantiis conjungantur et alicujus toni finem referant. In rhythmo autem continuo clausulam fugies, ut fiat, quam vocant musicam reservatam. Quartum: mutationes generum, ut ex diatonico in chromaticum seu ex tetrachordo disjuncto in conjunctum et contra, suaves sunt etiam in monodia. Si quidem mutationes, quas b molle vocant, si loco suo fiant, non sinunt torpere auditorem, sed ad attendendum soni novitate excitant. Ut in hoc choriambo tam quiescendo, quam procedendo: (die Musiknoten fehlen.)

Vernimm etwas über den Kontrapunkt. Andere nennen ihn Discantus. Er ist die aus der Vermischung mehrerer, unter sich verschiedener Stimmen entstandene Harmonie. Die Regeln für denselben sind folgende: Der Anfang und das Ende des Gesanges müssen in vollkommner Consonanz oder im Einklange stehen. Bei der schnellen Fuge aber sind folgende harmonische Verbindungen zulässig: Terzen, Sexten, Decimen. 2) Die Folge von zwei vollkommnen Consonanzen, die zugleich steigen oder fallen, ist verboten. Die obengenannten harmonischen Verbindungen dürfen zugleich steigen oder fallen. Dies berührt angenehm, weil ihre Zwischenräume aus grösseren in kleinere übergehen und umgekehrt. 3) Die Stimmen sollen in verschiedenen und entgegengesetzten Bewegungen (soviel es möglich ist) fortschreiten; zuletzt aber zu vollkommnen Consonanzen sich verbinden und den Schluss irgend eines Tones bringen. Geht der Rhythmus ununterbrochen fort, so ist die Clausel zu vermeiden, damit die sogenannte reservirte Musik entstehe. 4) Die Aenderungen der Tongeschlechter, wie z. B. der Uebergang aus dem diatonischen in das chro-

Juvat enim audisse ditoni additionem post hemiditonum ut ad consonantiam perveniretur, perinde ac si diviseris diapason per hemiditonum et ditonum (in quibus est diapente) et diatessaron. Quintum: Fugiendae igitur secundae, septimae, nonae et similes. Quamquam in fusis notulis celeritas dissonantiam excusat: dummodo prior semipedis pars non dissonet. Sextum: Quarta sola dissonat. Ideo vel quinta ei supponatur vel tertia. Et sextam, si sub tenorem esse contingat, sequatur illico octava.

matische, oder aus dem getrennten Tetrachord in den verbundenen und umgekehrt sind wohllautend, auch im Einzelgesange. Die Veränderungen nämlich, die man „b molle“ nennt, an der rechten Stelle angebracht, bewahren den Hörer vor Ermüdung und regen ihn durch die Neuerung zur Aufmerksamkeit an, wie z. B. in folgendem Choriambus . . . .

(Die Noten fehlen.)

Es ist angenehm, die hinzutretende grofse Terz zu hören nach der kleinen, um zur Consonanz zu gelangen; ebenso wie man die Octave theilt durch die kleine und grofse Terz (in welchen die Quint ist) und die Quart. 7) Zu meiden sind demnach: Secunden, Septimen, Nonen und ähnliche Intervalle. Indessen wird bei den kleineren Noten die Dissonanz wegen des schnellen Durchganges entschuldigt, wenn nur der erste Theil des halben Taktes nicht dissonirt. 6) Die Quart für sich allein dissonirt, daher soll die Quint oder die Terz ihr supponirt werden. Auf die Sext, wenn sie unter dem Tenor vorkommt, soll gleich die Octave folgen.

Ein unbekanntes Sammelwerk.

Mitgetheilt von Otto Kade.

Durch Erbschaft ist der geh. Medicinalrath Herr Dr. Mettenheim in Schwerin i/M., Leibarzt des Grofsherzogs von Meklenburg, in den Besitz des unten folgenden, sehr wohl erhaltenen Druckwerkes aus dem 16. Jahrhundert gelangt. Dasselbe war vor dem im Besitze eines gewissen Dr. Torstrick aus Bremen, der in Madrid lebte und daselbst vor kurzer Zeit starb. Der Titel lautet:

GOMBERTI EXCELLENTISSIMI | ET INVENTIONE IN HAC ARTE FACILE | Principis, Chori CAROLI Quinti Imperatoris Magiftri, | MVSICA QVATVOR VOCVM, | (vulgo MOTECTA nuncupatur.) | Additis etiam nonnullis Excellentifsimi MORALES Motectis |

summo ipsius studio concinnatis, opus nunquam alias | typis excuſſum, ac nuper accuratiſsime | in lucem aeditum. | LIBER PRIMVS | QVATVOR (Buchdruckerzeichen*) VOCVM. || Venetijs apud Hieronymum Scotum | 1541. |

4 Stimmbücher in klein qu. 4°. Nur der Superius hat obigen Titel. Die übrigen Stb. tragen folgenden in Versalien: Nicolai Gomborti | Cvm Qvatvor | Vocibus Liber Primvs. | TENOR. | Quatuor (Vignette) Vocum || Venetijs apud Hieronymum Scotum. | 1541. |

Ebenso der Altus und Bassus. Dedication fehlt.

Inhalt:

I. Domino pater, et deus vite mee, Gomberth.
II. Miserere pie Jesu super acerbissimam passionem, Gomberth
Secunda Pars: Parce Domine et defende plasma.
III. Venite filij, audite me, Gomberth.
Secunda Pars: Seruite domino.
IIII. Inclina Domine aurem tuam, MORALES.
Secunda pars: cum tribus vocibus, Superius tacet: In die tribulationis mee clamavi ad te.
Tertia Pars: (4 vocum) Confitebor tibi domine.
V. In illo tempore dixit Jesus, Hieronymus Scotvs.
VI. O gloriosa dei genitrix, Gomberth.
Secunda Pars: Que est ista que ascendit.
VII. Ave regina coelorum, Gomberth.
VIII. Virgo prudentissima, Gomberth.
IX. Saluum me fac Domine, Gomberth.
Secunda Pars; Propter miseriam inopum.
X. Sancta et immaculata virginitas, Morales.
Secunda Pars: Benedicta tu in mulieribus.
XI. Sancte Antoni pater monachorum, Morales.
Secunda Pars: O sancte Antoni gemma confessorum
XII. Ante quam comedam ſuſpiro, Morales.
Secunda Pars: Nonne dissimulavi.
XIII. O gloriosa domina dei genetrix, Gomberth.
XIIII. Inter natos mulierum, Gomberth.
XV. O quam pulchra es, Gomberth.
XVI. Ave sanctissima Maria, Gomberth.
XVII. Peccata mea domine, Hieronymus Scotus.
Secunda Pars: Quoniam iniquitatem meam.
XVIII. Saluto te sancta virgo, Gomberth.

*) Siehe A. Schmid's Petrucci, Figur 11.

Secunda Pars: Subvenias mihi tam in corpore.
XIX. Parce mihi domine, IVO.
Secunda Pars: Peccavi, peccavi, quid faciam tibi.
XX. Ego infelix peccator, IVO.
XXI. Nos pueri tibi principi, Jachet.
Secunda Pars: Rogamus deum optimum.
XXII. Exurge, quare obdormis domine, Scobedo.
Secunda pars: Quoniam humiliata est.
XXIII. Levavi oculos meos, Gomberth.
Secunda Pars: Dominus custodit te.
XXIIII. Domine si tu es jube me venire, Gomberth.

Auf der letzten Seite des letzten Blattes liest man:

Tavola:

Aue regina coelorum . . 7.
Aue sanctissima Maria . . 16.
Ante quam comedam, con la seconda parte . . . . 12.
Domine pater . . . . . . 1.
Domine si tu es jube me, con la seconda parte . . 24.
Ego infelix peccator . . . 20.
Exurge, con la seconda parte, 22.
Inclina domine, con le due parte che seguita . . . 4.
In illo tempore . . . . . . 5.
Inter natos mulierum . . 14.
Levavi oculos meos, con la seconda parte . . . . 23.
Miserere pie Jesus, c. 2. p., 2.
Nos pueri, con la 2. p. . . 21.
O gloriosa Dei genitrix, con là seconda parte . . . 6.
O gloriosa Domina . . . 13.
Ò quam pulchra es . . . 15.
Parce mihi, c. 2. p. . . . 19.
Peccata mea, con la 2. p. . 17.
Salvum me fac domine, con la seconda parte . . . 9.
Saluto te sancta Virgo, con la seconda parte . . . 18.
Sancta et immaculata, con la la seconda parte . . . 10.
Sancte Antoni pater monachorum c. la seconda parte 11.
Venite filij audite me, con la seconda parte . . . . 3.
Virgo prudentissima . . . 8.

Superius: 22 Bll. sign. a i., a ii., (je 4 Bll.) bis e iii. Darauf folgen noch zwei unbezeichnete Bll.
Altus: 22 Bll. sign. Ai, Aii (je 4 Bll.) bis E 4.
Tenor: 22 Bll. sign. Aa i, Aa ii bis E 4.
Bassus: 22 Bll. sign. A ii bis E 4.

Der Text zu No. 21 „Nos pueri“ von Jachet (scilec. Berchem) ist nicht ohne Bedeutung, indem er das Jahr der Komposition genau bestimmt. Es ist nämlich ein Gesang, der für die Jahresfeier des Regierungsantrittes Kaiser Karl V. komponirt wurde. Da nun Karl V. im Jahre 1520 zum deutschen Kaiser ernannt wurde, so

fällt die Komposition dieser Nummer in das Jahr 1521. Ich lasse daher den Text vollständig hier folgen: Nos pueri tibi principi juventutis gratulamur Primum imperii tui annum feliciter excessisse Optamus idem tibi in posterum ad summam senectutem.

Secunda Pars: Rogamus deum optimum maximum ut eam tibi mentem tribuat qua nos deo-dicatos ceterosque tue ditionis homines ita regere ac moderari possis ut ecclesiae patroni patrisque patrie cognomine celebreris.

Aus derselben Quelle erhielt ich auch folgende Notiz. Auf dem grofsen Bilde von Tizian, welches gemeiniglich „Das Bachanal" genannt wird, und sich im Königl. Museum zu Madrid befindet, ist ein junges Mädchen dargestellt, neben welchem ein Notenblatt (ein Canon?) abgebildet ist, das deutlich die Silbe Gom. aufzeigt. Höchst wahrscheinlich, dass der Maler Karls des V. dem Kapellmeister seines Monarchen hier eine Aufmerksamkeit hat erzeigen wollen.

Nachschrift der Redaktion. Obiges Sammelwerk kann man mit Recht als bisher unbekannt bezeichnen, denn weder Becker, Schmid, noch in meiner Bibliographie der Sammelwerke findet es sich, nur Fétis (obgleich es sich nicht in seiner Bibliothek befindet) giebt in der Biographie universelle, 2. Ausg. Bd. 4 p. 53 unter No. 1 drei verschiedene Titel eines „Primus liber Motettorum quatuor vocum" von 1540, 1544 und 1551 an, doch ist daraus nicht zu ersehen, ob damit obiges Werk gemeint ist, da jeder Titel in Nebensachen mit obigem nicht übereinstimmt. Merkwürdig erscheint es, dass Fétis von dem Besitze einer Ausgabe von 1550 mit italienischem Titel spricht, die sich aber in dem von der Königl. Bibliothek in Brüssel herausgegebenen Kataloge nicht findet, wenigstens im Index nicht verzeichnet ist. Leider ist es nicht möglich, im Index etwa fehlende oder falsche Angaben durch Nachschlagen im Kataloge selbst zu ergänzen oder zu verbessern, da die Anordnung der Werke auf einem rein unergründlichen Prinzipe beruht.

Recension.

Biographie universelle des Musiciens et Bibliographie générale de la Musique par F. J. Fétis. Supplément et Complément publiés sous la direction de M. Arthur Pougin. Tome premier. Paris. Libraire de Fermin-Didot et Co. (gr. 8, XIII und 480 Seiten.)

Die seit Jahren angezeigte Fortsetzung der Biographie univer-

selle von Fétis ist vor Kurzem unter obstehendem Titel erschienen. Leider kann das Sprüchwort: Was lange währt wird endlich gut, keine Anwendung darauf finden. Es ist diese Arbeit, auf die mit Recht grofse Hoffnungen gehegt wurden, weit hinter allen Erwartungen zurückgeblieben. Trotz der Hilfe mehrerer tüchtiger Mitarbeiter, sind die Nachträge, mit Ausnahme der Aufsätze über lebende Franzosen, so allgemein einseitig gehalten, dass man beim ersten Durchlesen derselben unwillkürlich an offene Parteilichkeit denken muss; und doch ist dies, wie ich mich später überzeugen konnte, nicht der Fall. Die Einseitigkeit hat ganz andere Gründe.

Was die Verbesserungen oder Vervollständigungen früherer Artikel betrifft, so lassen dieselben noch mehr zu wünschen übrig. Die Oberflächlichkeit derselben ist geradezu erstaunenswerth!

Zu einem, ich nehme gerne an, so bedeutenden Unternehmen wie das hier besprochene, wenn es wirklich etwas Vollständiges bringen soll, sind vor Allem zwei Hauptfaktoren nothwendig: Die Kenntniss des besonders in den letzten Jahrzehnten angehäuften reichen Materials und dessen, mit kritischem Urtheil und Parteilosigkeit gemachte Verwendung.

Betrachten wir den ersten Punkt.

In seiner Vorrede, in der sich Herr Pougin lang und breit über die Wichtigkeit und Schwierigkeit seiner Arbeiten auslässt, sind alle ihm bekannten Quellenwerke citirt. Deutschland, das nach seiner Aussage die gröfste Zahl guter und solider Werke bietet, ist darunter mit folgenden vertreten: Mendel's Mus. Conservationslexikon, Ledebur's Tonkünstler-Lexikon Berlins, Blum's Theater-Lexikon und eine der vorletzten Ausgaben des kleinen Schubert'schen Conservations-Lexikon. (!!)

In der italienischen Literatur ist der Verfasser etwas mehr bewandert, doch auch da fehlt ihm noch Vieles. Von englischen und holländischen Werken ist keines erwähnt. Die bedeutendsten modernen Erscheinungen auf dem Gebiete der Musicologie sind somit dem Herrn Pougin vollständig fremd geblieben. So zuvörderst die Geschichte der Musik von Ambros, die Geschichte der Musik von Mähren und Oesterreich-Schlesien vom Ritter d'Elvert, die Monatshefte für Musikgeschichte, die Bibliographie der Musik-Sammelwerke, die Geschichte der Kirchenmusik von R. Schlecht, Sui Musicisti Bolognesi del XVI. Secolo von G. Gaspari, die Bouwsteenen der holländischen Gesellschaft für Musikforschung u. s. w. — Selbst die gedruckten Kataloge von Bibliotheken, wie die von Königsberg,

Darmstadt, Frankfurt u. s. w. oder von Antiquaren, wie Liepmannssohn, List & Franke, Kirchhoff & Wigand, J. Baer, Hanke, Guidi u. s. w. sind ihm entgangen.

Dies die Kenntniss des Materials. — So unvollständig nun auch dasselbe war, so bot es dennoch sehr viel Stoff. Sehen wir, wie derselbe verwendet worden ist.

Den Kern des Buches bilden die Aufsätze über lebende französische Musiker; die Ausführung derselben, obschon die Meisten den Stempel der Vorliebe für alles Vaterländische tragen, ist allgemein anerkennenswerth. Mehrere dovon, wie z. B. der über Gounod, sind übrigens nicht von Parteisucht frei. Um diesen nationalen Rahmen gruppiren sich die bemerkenswerthen Arbeiten der ausländischen Mitarbeiter. Erst in dritter Reihe, zur Ausfüllung, kommen die gesammelten Quellenwerke zur Verwendung.

Nun war, wie gesagt, das Material noch sehr reich und zu hunderten von Nachträgen und noch vielmehr Verbesserungen geeignet, nur musste die Auswahl mit Geschick und erst nach genauer Prüfung getroffen werden. Hierin hat aber Herr Pougin gänzlich gefehlt; er ist planlos zu Werke gegangen. Hier war er seinem Unternehmen nicht gewachsen.

Die gröſste Zahl der von ihm citirten Werke sind entweder gar nicht oder nur äuſserst oberflächlich gebraucht worden. Ich nenne darunter nur la Musique aux Pays-Bas de Ed. vander Straeten. Wie viele Korrekturen und Nachträge hätten nicht aus diesem Werke gezogen werden können!

Ueber den Werth oder die Bedeutung der aus fremden Büchern gemachten Auszüge, wie z. B. aus Mendel's oder Ledebur's Lexikon, konnte Herr Pougin, da er keine fremde Sprachen kennt, gar kein Urtheil fällen;*) es wurden daher Namen von Gewicht, wie Ambros, sehr oberflächlich und kurz und wieder andere ohne alle Bedeutung sehr eingehend bearbeitet.

Dieser planlosen Leitung und dem Bedürfnisse dem Titel, wenn auch nur einigermaſsen zu entsprechen, haben wir die vielen Artikel wie Almeri, Alt, Anet, Angermann, Antolisei, Antonietti, Arcadelt, Aube u. s. w., oder wie Beaumont, J. d. Bechefort, R. Cochet, J. Crespel, Delatre, Dubuiſson u. a. m. zu verdanken. Geradezu lächerlich sind diese Letztern für diejenigen, welche die

*) Auch seine Mitarbeiter sind nur schwache Uebersetzer; so wissen sie z. B. die deutschen Worte „ein Werk aufführen“ und „ein Werk veröffentlichen“ nicht zu unterscheiden und scheinen ihnen gleichbedeutend zu sein. (d. Red.)

Bibliographie der Musik-Sammlungen kennen. Dass sich bei solchem Verfahren wieder sehr viele Fehler eingeschlichen haben, ist leicht zu begreifen.

Es geht daher der Fortsetzung des Herrn Pougin gerade so, wie dem Werke des Herrn Fétis, sie lassen beide sehr viel zu wünschen übrig. Bei der ersteren ist es um so bedauernswerther, als das Material zu einer kompleten Umgestaltung vorhanden ist und Herr Pougin viele Vorarbeiter hatte.

Ein letztes Wort.

Die Kritik, besonders in Paris, hat das Werk des Herrn Pougin äufserst vortheilhaft besprochen. Das Losungswort der Kameradschaft: „Heute mir, morgen dir“ hat leider dabei meistens den Ausschlag gegeben; oft ist wohl auch das Nichtbesserwissen daran Schuld. Sind doch Werke wie das von Marcillac, das zur Zeit in den Monatsheften (VIII, 61) nach Gebühr beurtheilt worden ist, überall empfohlen worden, hat sich doch andererseits Niemand gegen Schnitzer wie folgende aufgelehnt: H. J. Rambosson sagt Seite 292 in seinem „Les Harmonies du son et l'Histoire des Instruments de musique,“ *) nachdem er festgestellt hat, dass Guido von Arezzo im Jahre 1026 die sechs Silben „ut re mi fa sol la“ eingeführt habe. (sic?): „Par la suite Gui ajoutes une septième note à laquelle ce donna le nom de si. Il réprésenta cette gamme sous la figure d'une main“. D. h.: In der Folge fügte Guido eine siebente Note (Silbe) bei, der er den Namen si gab (!!). Diese Tonleiter stellte er unter dem Bilde der linken Hand vor.

Es giebt gewiss nicht leicht einen zweiten Satz, der eine so grofse Unkenntniss der Musikgeschichte aufweist. Herr Rambosson, der viel über Musik schreibt und sich während vielen Jahren sehr ernst (?) mit dem Studium derselben beschäftigt hat, ist weder Guido's Hand noch die Mutation bekannt; er hat also kein einziges theoretisches Werk aus der langen Zeit vom 11.—17. Jahrhundert gelesen! Und will die Welt instruiren? So vergiftet man die Wissenschaften!

B . . .

*) Paris, Firmin-Didot et C. 1878.

Mittheilungen.

* In dem Artikel über den verstorbenen Professor Heimsoeth (Nr. 3. p. 46 der Monatshefte) heifst es: Heimsoeth habe als Musikschriftsteller nur zwei

Arbeiten geliefert; die eine beziehe sich auf Beethovens „Missa solennis“ und die andere führe den Titel: Die Wahrheit über den Rythmus in den Gesängen der alten Griechen, nebst einem Anhange über die Aufführung der griechischen Gesänge“. Ich erlaube mir nachzutragen, dass noch andere Arbeiten von ihm existiren. Heimsoeth war nämlich Mitarbeiter an dem um 1850 in Mainz erschienenen Kirchen-Lexikon, oder alphabetisch geordnete Darstellung des Wissenswürdigsten aus der gesammten Theologie und ihrer Hülfswissenschaften, herausgegeben von Dr. Jos. Aschbach ord. Prof. der Geschichte an der Universität zu Bonn. Die Artikel, welche in das Gebiet der Kirchenmusik gehören, hat Heimsoeth verfasst. Sie tragen auch seine Namensunterschrift. Ganz besonders möchte ich folgende aus den Artikeln hervorheben: Choral, Band II, S. 33 bis 48, worin sowohl der gregorianische Choral, als auch der Choral in der protestantischen Kirche besprochen werden. Ferner: Kirchenmusik, Band III, S. 836 bis 867, einen Abriss der Geschichte der Kirchenmusik enthaltend. Dass wir hier ganz gediegene Abhandlungen vor uns haben ist nach dem bereits Gesagten wohl selbstverständlich. W. Bäumker.

P. S. In demselben Artikel lies Seite 45, Zeile 5 „Werke“ statt „Worte“.

* Hofer (Andreas) Postcommuniones Nr. III. IV. Pro Domini: Passionis, et Domini: Palmarum cantantibus quinque Vocibus auctore R. D. Andreas Hofer, Musices Magistro Ecclesiae Cathedralis Salisburgi 1660—1684. In debitum obsequium Rev. P. Basilii I. Abbatis Monasteri Einsidlensis, edidit ejusdem Monasterii Capitularis P. Sigismundus Keller. Preis der Partitur und Stim. 1 Mk. Berlin. T. Trautwein'sche Hof-Buch und Musikalienhandl. (Püschel u. Wentzel.) 6 Bll. in 8°. Beide Sätze zeichnen sich durch einen edlen und echt kirchlichen Styl aus, der von dem Geschreibsel seiner Zeitgenossen sich sehr vortheilhaft unterscheidet und noch ganz auf den Anschauungen der klassischen Gesangsperiode des 16. Jahrh. beruht. Der Herausgeber, Herr Sig. Keller, hat der Bibliothek der Gesellschaft ein Exemplar verehrt.

* Als Mitglied ist Herr F. Z. Skuhersky, Direktor der Lehranstalt für Kirchenmusik in Prag eingetreten.

* Die noch restirenden Zahlungen pro 1878 werden am 15. Mai c. durch Postvorschuss vom Sekretär eingezogen.

* Das deutsche Lied des XV. und XVI. Jahrhunderts in Wort, Melodie und mehrstimmigem Tonsatz. I. Band: Die Quodlibet, Spiel, Tanz- und Trinklieder mit einem Register über 400 Text- und Melodieanfänge aller Volkslieder, ist im Separatabzuge brochiert zum Preise von 3 Mk. zu haben.

* Bis zum Ende dieses Jahres ist zum herabgesetzten Preise von 3 Mk. statt 8 Mk. durch die Redaktion, bei Einsendung des Betrages, oder buchhändlerisch durch die T. Trautwein'sche Buch- und Musikalienhandlung in Berlin zu beziehen, das

Liederbuch von 1544, gesammelt durch Joh. Ott. Neue Ausgabe in 8°, 251 Seiten: Einleitung, Biographieen, Melodieen in allen Lesarten des 16. Jahrhunderts und die Gedichte. Edirt von Eitner, Erk und Kade.

* Beilage: Schletterer's Katalog der in den Augsburger Bibliotheken aufbewahrten Musikalien. Seite 1—16.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin S. W. Königgrätzerstr. 10.
Druck von Eduard Mosche in Grofs-Glogau.

unrand

JUL 8 1878

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

X. Jahrgang. 1878.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg. — Kommissionsverlag und Expedition der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandl. in Berlin W. Leipzigerstrafse 107. Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.	No. 6.

Magister Johannes Lindemann.

Ueber diesen Mann, der länger als 50 Jahre Cantor zu Gotha gewesen ist, mehrere Kirchenlieder gedichtet und eigene Kompositionen herausgegeben hat, habe ich in zahlreichen historischen, musikalischen und hymnologischen Werken nur sehr dürftige und vielfach irrthümliche Angaben gefunden. Es ist mir gelungen, vollständigere und genauere Nachrichten über ihn im Laufe vieler Jahre zusammenzutragen. Hoffend, dass sie als geringer Beitrag zur Geschichte der Musik den Lesern dieses Blattes willkommen sind, lege ich sie hiermit vor.

Johannes Lindemann, ein Bruder von Dr. Luther's Mutter, der 1519 zu Gotha starb, wo er das Schneiderhandwerk betrieben, hinterliefs zwei Söhne: Nicolaus und Cyriakus. Der Letztere, 1519 zu Gotha geboren, besuchte das dortige Gymnasium, studirte dann in Wittenberg, wurde 1539 Lehrer in Freiberg, 1546 Rektor der Fürstenschule zu Pforta, 1549 Konrektor und 1562 Rektor in Gotha, als welcher er am 12. März 1568 starb. In seiner Ehe mit Barbara Myconius war ihm auch ein Sohn geboren worden, aber dieser war schon vor dem Vater, am 7. November 1567, an der Post gestorben.

Nicolaus Lindemann lebte als angesehener Bürger in Gotha und zwar noch 1570; wahrscheinlich starb er noch später. Er hinterliefs gleichfalls zwei Söhne: Christoph und Johannes. Der Erstere war 1570 Pfarrer zu Friedrichsroda, später zu Roschitz. Er war ein

„frommer und gelehrter Mann". Der Andere ist unser Kantor. Es ist deshalb ein Irrthum, wenn dieser in Jöcher's Gelehrten-Lexicon (III, 2449) ein Sohn des Cyriacus genannt wird.

Der Kantor Johannes Lindemann ist in Gotha geboren; das Jahr ist unbekannt; es muss um 1550 gewesen sein. Mit seinem Bruder Christoph besuchte er das Gymnasium seiner Vaterstadt, an dem damals Pancratius Sussenbach als Rektor, Cyriacus Lindemann als Konrektor wirkten. Bei dem Kantor Andreas Heinner hat er den ersten Musik-Unterricht empfangen.

Wo Lindemann nach vollendeter Schulzeit Philosophie studirte und die Magister-Würde erlangte, habe ich bis jetzt nicht in Erfahrung bringen können. Wahrscheinlich geschah es Jena.

Allem Anschein nach ist er schon 1571 oder 1572 als Kantor in den Kirchendienst getreten. In der Vorrede zu einem später zu erwähnenden Werke, das er dem Herzoge Johann Casimir widmete, schrieb er am 1. Januar 1598, dass er demselben bereits ins 27. Jahr gedient habe. Dieser Fürst kam aber am 6. November 1572 zur Regierung; das Jahr 1598 ist dann das 27., wenn man das Jahr 1572 als das erste zählt, und jener 1. Januar der Anfang des 27. ist. Es kann aber auch sein, dass Lindemann schon 1571 in des Herzogs Dienste trat, als dieser noch minderjährig war.

Man nimmt gewöhnlich an, dass er 1580 Kantor in Gotha wurde, ohne dafür einen bestimmten Beweis zu haben. Gewiss ist, dass Johann Bezelius sein Amtsvorgänger an der dortigen Schule und Kirche war; wann aber der Eine ab-, der Andere angetreten ist, wird sich schwerlich noch bestimmen lassen. Jedenfalls war Lindemann 1580 in Gotha. Ist er in diesem Jahre dorthin berufen worden, so muss er zuvor an einem andern Orte angestellt gewesen sein? Wo? — Beachtenswerth ist Folgendes: Joh. Lindemann hat die Concordien-Formel unterschrieben; da dieses in der Stadt Gotha am 18.—21. August 1577, auf dem Lande im folgenden Jahre geschah, so muss er schon damals in Gotha'schen Kirchendiensten gewesen sein.

Als Kantor hatte Lindemann nicht nur Gesang und Orgelspiel in der Kirche zu verrichten, sondern auch den Musik-Unterricht im Gymnasium zu ertheilen. Nur die drei Oberklassen nahmen daran Theil, und diese waren dann kombinirt. Die Unterrichtszeit war die Mittagstunde von 1 bis 2. Montags und Dienstags wurden die Kirchengesänge eingeübt; Donnerstags und Freitags ward „Theorie" getrieben.

Als Ehefrau führte Lindemann Martha Schönkopf, deren Vater, Conrad Schönkopf, 1561 Senator war, in sein Haus. Von seinen Kindern, wenn er deren mehrere gehabt, ist mir nur sein Sohn Michael bekannt geworden, der 1604 geboren ward, 1627 heirathete und nach 1660 (da er noch Lehrer zu Lobstädt war) starb. Die Nachkommen desselben haben in ansehnlicher Zahl in Kirchen- und Schulämtern gewirkt.

Nachdem Lindemann sein Amt bis 1631 „mit Lobe" verwaltet, legte er dasselbe durch Resignation nieder. Er musste damals etwa 80 Jahre alt sein. Kam er 1580 nach Gotha, so hat er dort 50 Jahre lang gewirkt und unter den Rektoren Johannes Dinkel (1580—82), Johannes Helder (1582—92) und Andreas Wilke (1592—1631) Tausende von Knaben und Jünglingen im Gesange unterrichtet. Zwei hundertjährige Reformations-Jubileen konnte er mitfeiern: 1617 und 1630, und die verschiedensten erfreulichen und betrübenden Vorgänge in Schule, Kirche, Stadt und Land hat er erlebt. Ich erwähne nur den Anfang des 30jährigen Krieges, Magdeburgs Fall, die Schlachten bei Leipzig und Lützen, Gustav Adolphs Tod.

Lindemann's Nachfolger im Kantorat war Veit Dietrich Marold, der bereits 1631 eintrat. — Bis 1634 lebte Lindemann noch, und vielleicht noch länger. In jenem Jahre war er Mitglied des „neuen Rathes" zu Gotha; und es war ihm also ähnlich ergangen wie dem Rektor Helmreich in Goldberg in Schlesien, der erst Rathsherr und dann (1529) Bürgermeister wurde. Den Todestag des alten Kantors, nunmehrigen Rathsherrn habe ich nicht auffinden können. Abgesehen von der langjährigen treuen Verwaltung seines Amtes, hat sich Lindemann noch anderweitig in verschiedener Hinsicht um die Kirche verdient gemacht.

Im Jahre 1593 liefs er Luther's Kleinen Katechismus deutsch und lateinisch, wie auch die vortrefflichen Schulgesetze seines Onkels Cyriacus, die 1566 zum ersten Male im Druck erschienen waren, zu Erfurt wieder auflegen.

In den Jahren 1594, 1596 und 1598 hat er verschiedene „Decades Amorum Filii Dei" herausgegeben, von denen sich jedoch (laut einer brieflichen Mittheilung des Herrn R. Eitner) „in ganz Deutschland nur auf der königlichen Bibliothek zu Berlin noch das Tenorbuch der 3. Decade vorfindet". Die im letztgenannten Jahre edirte Decades zu fünf Stimmen sind in Erfurt in 4to gedruckt und dem Herzoge Johann Casimir gewidmet. In der Vorrede kommt die Zeit-

bestimmung vor, deren ich anfangs gedachte (Zedler's grofses Univers. Lexikon, Halle 1738, XVII.). Sollten nicht Nachforschungen zu Gotha und Erfurt auch die übrigen Stimmen noch auffinden lassen?*) Im Archiv und in der Bibliothek zu Gotha liegt wahrscheinlich noch Vieles versteckt, was zur Vervollständigung der Schul- und Musik-Geschichte dienen könnte!

Endlich besitzen wir von unserm Kantor auch drei schöne Kirchenlieder, die in viele Gesangbücher aufgenommen worden sind.

1. Das Jesuslied „In dir ist Freude“, über welches man C. v. Winterfeld's „evangelischen Kirchengesang“ I, 93 und D. L. Schöberlein's „Schatz des liturgischen Chor- und Gemeinde-Gesangs“ II, 195, nachsehen kann. Es ist im „Unverfälschten Liedersegen“ No. 42.

2. Das Weihnachtslied „Wohl auf, ihr Musikanten“, wozu er auch die Melodie gemacht hat. Es ist z. B. im Dresdener Gesangbuch vom Jahre 1793 Nr. 124.

3. Das Gebetlied „Jesu wollst uns weisen“, bei dem die Anfangsbuchstaben der Zeilen die Worte „Johann Casimir, Herzog zu Sachsen“ ergeben. Es ist z. B. im Altmärkischen und Priegnitz'schen Gesangbuch No. 412. Es wurde gesungen bei der Grundsteinlegung der neuen Kirche zu Chemnitz am 25. August 1750, wie auch bei der 200jährigen Jubelfeier des Gymnasiums zu Schleusingen am 13. April 1777, und zwar mit Instrumental-Musik begleitet.

Einige wollen ihm auch andere Lieder, so z. B. etliche, die Basilius Förtsch († 1619, Herausgeber der „Geistlichen Wasserquelle“) gedichtet, zuschreiben; aber nur jene drei gehören ihm sicher an.

Schliefslich erlaube ich mir die Bemerkung, dass mir jede neue Mittheilung über den alten Kantor Lindemann aufserordentlich lieb sein wird, und dass ich sie mit innigstem Danke entgegen nehmen werde.

Addison, Ill., Nord-Amerika. **J. C. W. Lindemann, Professor.**

Quellen: Langemacks Hist. Catecheticae, 1740, III, 6; Brückner's Goth. Kirchen- und Schulen-Staat, II, 8, 51; Gelbke's Kirchen- und

*) Der letzte direkte Nachkomme des Kantors Johannes Lindemann ist meines Wissens der Pastor Heinrich Ernst Lindemann gewesen, der 1763 im Gothaischen Dorfe Eischleben wirkte und 1785 starb. Vielleicht könnte diese Notiz dazu dienen, auf eine Spur zur Auffindung der fehlenden Bücher zu führen.

Schulen-Verfassung des Herz. Gotha, I, 94; Sagittarii Hist. Gothana, 385; Tentzel's Supp. Hist. Goth. III, 36; Schulze's Gesch. d. Gymnas. zu Gotha, 1824, 54. 57 ff.; Acta Hist. eccl. XVII, 628; Acta H. ec. nostri temp. IV, 658; Jöcher's Gelehrt. Lex. u. s. w.

Nachschrift der Redaktion. Wir wollen die Gelegenheit nicht vorübergehen lassen, das auf der königlichen Bibliothek in Berlin befindliche Stb. von Lindemann's Druck näher zu beschreiben, müssen aber gleich voransetzen, dass sich bei näherer Prüfung dasselbe nicht als Kompositionen von Lindemann, sondern als ein Sammelwerk herausgestellt hat, und zwar giebt darüber nur der angehängte Index Kunde, während der Titel und die Ueberschriften über den Gesängen davon nichts erwähnen. Lindemann hat meist weltliche Lieder damals mehr oder weniger bekannter Komponisten ausgewählt und unter dieselben geistliche deutsche Kirchenlieder, auch einige lateinische nebst deutschem Texte untergelegt. Der Titel lautet:

AMORVM FILII DEI DECADES DVAE: | Das ist: | Zwantzig Liebliche vnd gantz An- | mutige, Lateinische vnd Deutsche Newe Jharſs, oder Wey- | henachten Gesenglein, Zu Lob vnd Ehren dem Newgebornen Christkindlein | IESV, Zum theil vnter etliche fröliche Madrigalia vnd Balletti, Auch andere liebliche | Italianische Gesänglein, zu Fünff Stimmen, für dieser zeit vnterschiedlichen applicie- | ret, Jetzundt aber zu Erweckunge der Gottsäligkeit, vnd mehrem Anlaſs Christlicher | Frewde: Allen Liebhabern der Edlen, Himlischen vn. Ewigbleibenden MV- | SICA, inn öffentlichen Druck publiciret vnd mitge- | theilet, Durch | Ioannem LInDe-Man, Der Kirchen vnd Schu- | len zu Gotha CANTOREM vnd MVSICVM. | TENOR. | Sollen Jhärlichen, geliebts Gott, mit X X. dergleichen gemehret werden. | Anno recupetatae ſalutis humanae: | CIↃ· IↃ. XCIIX. |

Am Ende: Gedruckt zu Erff. durch Georgium Bawman den eltern, Musicae Typ. auffm Vischm. |

NB. Von der zweiten Zeile des Titels ab mit gothischen und abwechselnd mit deutschen Lettern, roth und schwarz gedruckt, die gesperrten Worte dagegen sind mit lateinischen gesetzt.

Nur Tenor in kl. quer 4° vorhanden, 20 Bll.

Rücks. des Titelbl. ein Wappen mit einem sechszeiligen Gedicht. 2. Bl. die Dedication an Johann Casimir, „Hertzogen zu Sachsen, Landtgraffen in Düringen“ etc. gez. vom Autor: Gotha den 1. Jan. 1598. „E. F. G. in das 27. Jahr untertheniger gehorsamer Diener.“

Folgt ein Epigramm von Andr. Wilkius, darauf die Musik. In der Dedication spricht er von seinen früheren Veröffentlichungen von Decaden, auch einigen von Giacomo Gastoldi „des Hertzogen von Mantua Cappellenmeistern". Die vorliegende enthält folgende Gesänge:

1. Papeberg (Christus Clavius) Congratulanimi. — Maria zart, 5 voc.

2. Gastoldi (Giov. Giac.) O Compagni allegrezza, Ballet: Lieben Christen singet alle, 5 voc.

3. „ Il bell' humore. Jesu wolst uns weisen, 6 voc.

4. Adilon*) La doulce palm'. Heut preiset Gott, welcher aus noht, 5 voc.

5. Terrettj (Giov.) Donna crudel tu m' hai. — Impleta sunt. — Erfüllet ist. 5 voc.

6. Gastoldi (G. G.) Il contento: Piacer gioia é diletto. — Herr Jesu sei gepreiset, 5 v.

7. „ L'innamorato: A lieta vita. — In dir ist freude, 5 voc.

8. „ Amor Vittorioso: Tutti Venite armati. — Zu Gott im neuen jahre, 5 voc.

9. Pevernage (Andr.) Introcat laetus novus exeat annus. — Vera Dei patris. — Herr Christ des Vaters, 5 voc.

10. Gastoldi (G. G.) L'avoso piâ d'ogn' altra ô Clori. — Frisch auf, singet alle, 5 voc.

11. Pevernage (A.) Laudes natalitae. — Patri dicamus laudem. — Lob ehr, sagn wir Gott, 5 voc.

12. Gastoldi (G. G.) Il Martellato: Possa morir chi t'ama. — Christus des Weibes same, 5 voc.

13. Hermann (Joh.) Jesu nun sei gepreiset (3 Stroph.), 5 voc.

14. Regnart (Jac.) Alarm alarm' alarme, o fidi miei pensieri. — Exultent Domino. — Freut euch ihr Christen, 5 voc.

15. Gastoldi (G. G.) Balletti Questa dolce Sirena. — Wolauff ihr Musicanten, 5 voc.

16. Riccius (Theodor) Piu bella set' assai. — In terra Dominus. — Gott hat von Himels Thron, 5 voc.

17. Marenzio (Luc.) Togli dolce ben mio. — Prodit Pusio dulcis. — Welch ein lieblich Kindlein, 5 voc.

18. Conversi (Girolamo) O la chi misa da novella. — Gelobt sei Gott, 5 voc.

19. „ Io vo gridando come spirato. — Grates dicamus. — Dank sagen wir, 5 voc.

*) Was heifst Adilon? Vielleicht gleichbedeutend mit Anonymus?

20. Incertus. Pavanne Neapolitane à 5. Christlich immutirt: Wir sagen Lob und Dank (2 Stroph.) 5 voc.

Darauf folgen noch die Zugaben: der Hamburgische Saltarell, mit Fünffen von Lamperto de Sayfe (im Index nicht verzeichnet):

1. Herr Jesu Christ, nu sei gepreiset, 5 voc. 2. p. Darumb Herr Christ dich loben, 5 voc. und

2. Tant Vons (?) allès donle, 6 voc. von demselben. Text: Frölich last uns singen (3 Str.).

Johann Walther.

Biographisches und Bibliographisches.

Als das Wittenberg'sche Gesangbuch*) von 1524 zur Veröffentlichung für den 7. Band der Publikation der Gesellschaft für Musikforschung vorbereitet wurde, beabsichtigte man in der Einleitung die Gesammtthätigkeit Walther's im Musikfache zur Anschauung zu bringen und wurden zum Behufe dessen die sorgsamsten Nachforschungen nach seinen Druckwercken auf den öffentlichen Bibliotheken angestellt. Als der Stich der Partitur aber vollendet war, stellte es sich heraus, dass für die Einleitung nur noch ein kurz gemessener Raum verwendet werden konnte und trotzdem die festgesetzte Bogenzahl des Jahrganges noch überschritten werden musste. Es blieb daher nichts übrig als nur das Nothwendigste und auf das vorliegende Gesangbuch bezügliche Material sich zu beschränken und das Uebrige gelegentlich in den Monatsheften zu veröffentlichen. Dieser Aufgabe will ich in Folgendem mich nun entledigen, muss aber im Voraus um Nachsicht bitten, wenn das spröde Material sich unter meinen Händen nicht zu einem Ganzen fügen will, denn es giebt überall Lücken auszufüllen und kann daher auch nur Flickarbeit werden.

Walther, der Freund Luther's und treue Helfer der musikalischen Einrichtung und Ausführung des Gottesdienstes nach den Ideen Luther's, ist in den literarischen Werken der Neuzeit über das deutsche Kirchenlied so vielfach das Objekt von umfangreichen und genauen Untersuchungen gewesen und hat sich so oft nachweisen lassen müssen, dass er dies und jenes gar nicht geschrieben haben kann,

*) Der Ausdruck „Wittemberg“ auf der neuen Ausgabe obigen Gesangbuches wurde mit Absicht gewählt, da es die alte Form ist und dem Originaltitel entspricht.

da er in diesem und jenem Jahre gar nicht mehr gelebt hat, dass ich zur Klarstellung der Sache manches alte und oft nur halb gekannte Aktenstück hier in seinem ganzen Umfange mit allen Nebenumständen mittheilen muss.

Auf urkundliche Beweise gestützt, ist Johann Walther geboren im Jahre 1496 und gestorben 1570 (siehe die Schulprogramme des Gymnasium in Torgau vom Jahre 1868 und 1870 und die Einleitung zur neuen Ausgabe des Walther'schen Wittembg. Gesgb. von 1524 p. 4). Mit dieser einfachen Thatsache wird manches Bedenken gehoben, was bisher hindernd auf Walther's Worte einwirkte.

Wie bekannt, hat Michael Praetorius in dem 1. Bande seiner Syntagma musicum von 1614 p. 459—453 ein Schriftstück Walther's veröffentlicht, welches ganz den Anschein hat, als wenn Walther von anderer Seite aus aufgefordert worden wäre, sich in bestimmter Erklärung schriftlich über Luther's und seine eigene Thätigkeit über die erste musikalische Einrichtung des protestantischen Gottesdienstes in Wittenberg zu äufsern. Er greift hierbei sogar einmal zu der bestimmten Betheuerungsformel: „Zum dritten, so weifs und zeuge ich wahrhaftig." Dieses Schriftstück ist dann bruchstückweise in verschiedene spätere Werke aufgenommen worden und sagt N. Forkel in seinem musikalischen Almanach für Deutschland auf das Jahr 1784 Seite 160, dass sich das Original (sic?) in einem musikalischen Manuscripte vom Jahre 1545 der albertinischen Bibliothek in Coburg befinde, in welchem auch lateinische und deutsche geistliche Lieder mit Musik enthalten seien. Meine nächste Sorge war daher, Kunde von dem Manuscripte in Coburg zu erhalten, doch sowohl der Bibliothekar der herzoglichen Bibliothek, Herr Dr. v. Schauroth, als auch der Bibliothekar der Bibliothek des Gymnasiums (Casimirianum), welcher die Bibliotheca Albertina einverleibt ist (Herr Professor Dr. Study), erklärten mir, dass das fragliche Manuscript nicht vorhanden sei. Mit dieser Erklärung musste ich mich vorläufig zufrieden stellen und setze noch meine Hoffnung auf die Resultate der bereits von mir in Angriff genommenen Bibliographie der Musik-Manuscripte. Das hauptsächlichste Bedenken, was bisher der Echtheit dieses Schriftstückes entgegen gesetzt wurde, ist durch die sichere Kunde über das Todesjahr Walther's gehoben, denn wenn Walther sagt, er habe vor 40 Jahren in Wittenberg mit Luther zusammen gearbeitet, so muss er dies im Jahre 1564 geschrieben haben, denn 1524 wurde er vom Churfürsten dorthin berufen. Wie rüstig sich damals Walther aber noch gefühlt haben muss, beweist das 1566 erschienene Christ-

liche Kinderlied, aufs neue in 6 Stimmen gesetzt und mit etlichen Gesängen (15) gemehrt.

Man hat aus diesem Schriftstücke die mannichfachsten Konsequenzen gezogen, hat aber meines Erachtens eins dabei ganz übersehen, dass Walther nur vom Korrigiren des Choral-Gesanges spricht und nicht vom Komponiren, denn er sagt gleich in der Einleitung: „der Choral-Gesang ist in den Noten sehr verfälscht" worden. Wenn aber Walther vom Erfinden, resp. Komponiren einer Melodie spricht, so drückt er sich ähnlich aus, wie Michael Praetorius es noch 1619 thut. So sagt Walther auf Seite 83 Zeile 21 „und beschliefslich hat er von ihm selbst die Choral-Noten zugeeignet", oder gleich darauf „Hat auch die Noten über die Epistel selbst gemacht". Praetorius wendet die Worte an (siehe die Auszüge Monatsheft No. 3 p. 35 unter „Aria"): „welche einer aus seinem eigenen Kopfe also singt". Andernfalls wendet Walther die Ausdrücke an „mit reinen Choral-Gesängen anzurichten", oder „zur Melodie gebracht", ferner „alle Noten nach dem rechten Accent und Concent wohl gerichtet hat", und ist darunter stets nur ein Anpassen einer älteren Melodie auf einen Text zu verstehen.

Das Schriftstück lautet nun wörtlich nach Praetorius:

Verba des alten Johan Walther's.*)

Die Ursachen, warum ich den Choral Gesang (welcher im Text reine, in den Noten aber sehr verfälschet) corrigiret, seind diese:

Denn erstlich haben mich darzu bewegt unserer Vorfahren (vor unserer Zeit) lieben Christen und Heiligen schöne, köstliche, geistreiche, künstliche, lateinische und deutsche Gesänge aus der Propheten und Aposteln Schriften gezogen, welche sie Christo zu ehren gemachet, und in irer Gemeine, Gott zu lobe, gesungen. In welchen Gesängen man spüret und aus den fröhlichen Melodien klärlich siehet, die grofse Freude und Brunst ires Geistes, über dem Göttlichen unerforschlichen hohen Werk der Menschwerdung Christi und unser Erlösung, derer ich etliche erzählen muss: Als da ist, das

Verbum caro factum est.
Puer natus est nobis
Grates nunc omnes reddamus Domino Deo.
Natus ante secula Dei Filius.
A solis ortus cardine.

*) Interpunktion und Orthographie gebe ich frei wieder.

Corde natus ex parentis ante mundi exordium.
Dies est laetitiae.
Ein Kindlein so löbelich.
Illuminare Hierusalem.

Item, von der frölichen Auferstehung Christi:

Christus resurgens.
Victima paschali laudes.
Salve festa dies.
Resurrexit Dominus.
Ad coenam agni profidi.
Pax vobis ego sum, Halleluja.
Christ ist erstanden.

Von der Auffahrt Christi.

Ascendo ad patrem.
Summi triumphum regis.
Ite in urbem universum.
Christ fuhr gen Himmel.

Vom heiligen Geist.

Apparuerunt Apostolis.
Veni sancte spiritus, et emitte coelitus
Sancti spiritus adsit nobis gratia.
Veni creator spiritus.
Nun bitten wir den heiligen Geist.

Von der heiligen Dreifaltigkeit.

Summe Trinitati.
Benedicta semper sit Trinitas.
O adoranda Trinitas.
O veneranda Unitas, etc.
O lux beata Trinitas.

Und solcher dergleichen Gesänge sind vielmehr: von welchen herrlichen Gesängen alle Christen bekennen müssen, dass sie hohen reichen verstand der heiligen Schrift in sich haben. Und wann sie mit andacht und aufmerkung gesungen werden, die Herzen der Menschen kräftiglich zu Gott erweken und zu seinem Lobe reizen.

Und wiewol man Leute findet, welche allein die deutschen alten christlichen Lieder für gut achten und loben, die lateinische erzähleten Gesänge aber päpstlich heifsen; solches ficht mich wenig an. Denn, so gedachte lateinische Gesänge deshalben päpstisch sein sollten, dass sie von den Papisten in ihren Stiften gesungen werden, so

müssten die deutschen christlichen alten Lieder auch papistisch sein und heifsen, weil sie die Papisten ebensowol als wir in ihren Kirchen singen.

Zum andern, so habe ich, Gott zu lobe und preifs und dem lieben Evangelio Christi zu ehren, zu solchem Werke, auf bitte und anhaltung etlicher frommer Christen, mich vermögen lassen und das empfangene Pfund von Gott nicht vergraben wollen.

Zum dritten, so weifs und zeuge ich wahrhaftig, dass der heilige Mann Gottes Lutherus, welcher deutscher Nation Prophet und Apostel gewest, zu der Musica im Choral- und Figural-Gesange grofse lust hatte, mit welchem ich gar manche liebe Stunde gesungen, und oftmals gesehen, wie der theure Mann vom singen so lustig und frölich im Geiste ward, dass er des singens schier nicht konnte müde und satt werden, und von der Musica so herrlich zu reden wusste. Denn da er vor vierzig Jahren die deutsche Messe zu Wittenberg anrichten wollte, hat er durch seine Schrift an den Churfürsten zu Sachsen und Herzog Johansen, hochlöblicher gedächtnuss, seiner Churfürstlichen Gnaden die zeit alten Sangmeister Ehrn Conrad Rupff, und Mich gen Wittemberg erfordern lassen, dazumalen von den Choral-Noten und Art der acht Töne unterredung mit uns gehalten, und beschliefslich hat er von ihm selbst die Choral-Noten octavi toni der Epistel zugeeignet, und Sextum Tonum dem Evangelio geordnet, und sprach also: Christus ist ein freundlicher Herr, und seine Reden sind lieblich, darum wollen wir Sextum Tonum zum Evangelio nehmen, und weil S. Paulus ein ernster Apostel ist, wollen wir Octavum Tonum zur Epistel ordnen. Hat auch die Noten über die Episteln, Evangelia und über die Wort der Einsetzung des wahren Leibes und Bluts Christi selbst gemacht, mir vorgesungen und mein Bedenken darüber hören wollen. Er hat mich die zeit drei Wochen lang zu Wittemberg aufgehalten, die Choral-Noten über etliche Evangelia und Episteln ordentlich zu schreiben, bis die erste deutsche Messe der Pfarrkirche gesungen ward, da musste ich zuhören, und solcher ersten deutschen Messe Abschrift mit mir gen Torgau nehmen, und hochgedachten Churfürsten ihrer Churf. Gn. aus befehl des Herrn Doctoris selbst überantworten.*) Denn er auch die Vesper, so die Zeit an vielen Orten gefallen, mit kurzen reinen

*) Ist jedenfalls die 1526 in Wittemberg erschienene „Deutsche Messe vnd ordnung Gottis diensts". Wackernagel, Bibliogr. p. 91.

Choral-Gesängen für die Schüler und Jugend widerum anzurichten befohlen: Desgleichen, dass die armen Schüler, so nach Brod laufen, vor den Thüren lateinische Gesänge, Antiphonas und Responsoria nach Gelegenheit der Zeit singen sollten: und hatte keinen gefallen daran, dass die Schüler vor den Thüren nichts denn deutsche Lieder sungen. Daher sind diejenigen auch nicht zu loben, thun auch nicht recht, die alle lateinische christliche Gesänge aus der Kirche stoßen; lassen sich dunken, es sei nicht Evangelisch oder gut Lutherisch, wenn sie einen lateinischen Choral-Gesang in der Kirche singen oder hören sollten. Wiederum ist's auch unrecht, wo man nichts denn lateinische Gesänge vor der Gemeine singet, daraus das gemeine Volk nichts gebessert wird. Derowegen sind die deutschen Geistlichen, reinen, alten und lutherischen Lieder und Psalmen für den gemeinen haufen am nützlichsten, die lateinischen aber zur übung der Jugend und für die Gelehrten.

Und siehet, höret und greifet man augenscheinlich, wie der heilige Geist, sowol in denen Autoribus, welche die lateinischen, als auch im Herrn Luthero, welcher jetzo die deutschen Choral-Gesänge meistestheils gedichtet und zur Melodie bracht, selbst mitgewirket. Wie denn unter andern aus dem deutschen Sanctus (Jesaia Propheten das geschah) zu ersehen, wie er alle Noten auf den Text nach dem rechten accent und concent so meisterlich und wol gerichtet hat, und ich auch die zeit seine Ehrwürden zu fragen verursachet ward, woraus oder woher sie doch dies Stück oder Unterricht hätten: Darauf der theure Mann meiner Einfalt lachte, und sprach: Der Poët Virgilius hat mir solches gelehret, der also seine Carmina und Wort auf die Geschichte, die er beschreibet, so künstlich appliciern kann: Also sol auch die Musica alle ihre Noten und Gesänge auf den Text richten.

Ein anderes weniger bekanntes Schriftstück, welches sich auf Walther's äußere Stellung bezieht, deren er fürchtete durch den Tod des Kurfürsten Friedrich des Weisen verlustig zu gehen und unter dessen Regierung er Bassist und Komponist in der Kapelle war, erwähnt M. Fürstenau in seinem Aufsatze „Johann Walther“ (siehe Allgem. mus. Ztg., Leipzig 1863 No. 14 p. 248 u. f.). Das Original befindet sich im großherzogl. sächs. Staatsarchive zu Weimar und lautet nach „Neue Mittheilungen aus dem Gebiete historisch antiquarischer Forschungen“ (Bd. 1, Heft 2, S. 42):

Dem durchleuchtigsten Hochgebornen Fürsten vnd Herrn Herrn Johans, Curfürsten, Hertzogen zu Sachsen, Landgrauen In Doringen Marggrauen zu Meyssen, meynem gnedigsten Herrn.

Durchleuchtigster Hochgeborner Fürst, gnedigster Herr, Eurn Churfürstlichen gnaden seien meine arme untherdenige dienst zuvor etc. Durchl. Hochgeborener Fürst, gnedigster Herr, Es hat mir Johannes Walter der Componist In der Cantorey angezeigt, dass er vernommen hab, man werd ihn und seine gesellen abfertigen, und da mit angezeigt sein not, dass er jetzund in den seltzamen läuften nicht weiter wisse und mich gebeten, E. C. F. G. um gottes willen zu suppliciren, dass E. C. F. G. angesehen seine not, ihn gnediglich wollen bedenken, und ihm etwas verschaffen oder leihen. Darum E. C. F. G. demütlich bitt, das E. C. F. G. wolle ansehen, dass er bisher sich stille und züchtig gehalten, auch mit seiner kunst gemeinen nutz gefördert, dann er das gesang, so jetzund sehr gebraucht wird, gemacht. Es ist auch in diesen läuften, do kirchengesang geändert, solcher leut von nöten, die do helfen können, dass nicht alt gesang allein unterdrükt werden, sondern auch neue und bessere wieder angericht. Solche leut halten, acht ich gänzlich für ein gut und recht werk, da gott wolgefallen an hat. Man hat bisher die singerei an vielen orten zu unnutzen bracht, oder andern unziemlichen sachen gehalten, warum wolte man jetzund die edel kunst Musica nicht handhaben um gottes willen, so sie zu gottes dienst und ehre recht gebraucht wird. Darumb bitt ich E. C. F. G. wolle diesen armen gesellen Johann Walter gnediglich bedenken, und ihm helfen, solchs wirt on zweifel Gott E. C. F. G. bezahlen. Gott bewar E. C. F. G. allzeit.

Dat. Witeberg mittwochs nach Vitj anno XXVI (1526 c. 20. Juni).

E. C. F. G.

armer vndertheniger diener

Philippus Melanchthon.

Churfürst Johann von Sachsen behielt bekanntlich die Kapelle und setzte ihr Walther zum „Sengermeister" vor, d. h. zum Kapellmeister. Genau ist nicht festzustellen ob dies bereits in obigem Jahre, beim Regierungsantritt Churfürst Johann's geschah, oder etwas später, doch lässt sich das Erstere fast sicher annehmen. Schriftlich lässt es sich erst aus dem Jahre 1537 nachweisen, und zwar aus der 3. Ausgabe seines Wittenbergischen Gesangbuches.

Ich lasse nun ein Verzeichniss von Walther's Werken folgen, soweit sie mir bekannt geworden sind, mit Ausschluss seines Witten-

bergischen Gesangbuches, dessen 5 Ausgaben nebst vergleichendem Inhaltsanzeiger in der neuen Ausgabe des Gesangbuches von 1524 verzeichnet sind.

1. Lob vnd | preis der | löblichen Kunst | Musica: | Durch | H. Johan Walter. | Wittemberg. | 1538. |

In 4°. Umgeben mit Randverzierungen, oben das Schweifstuch der Veronica. Titeldruck roth und schwarz, Lettern gothisch und deutsch; sig. A—C. Am-Ende: Gedruckt zu Wittemberg | durch Georgen | Rhaw. | Aij „Vorrhede auff alle gute Gesang- | bücher: D: M: L: Fraw Musica. Fvr allen Freuden auff erden | Kan niemand keine feiner werden, | denn die ich geb mit meim singen.“ Summa 40 Verse.

A iij verso: Gott grüsse euch ihr herren all | Wie ich nach wird euch nennen sal (12 Verse) A 4: Dieweil sich jedermann befleifst | Die Kunst zu welcher er geweist, | Zu loben sehr mit rhum geschrey, | Erzelt, wo sie herkomen sey, | So wil auch ich zu dieser farth | Von Music kunst, soviel ich glart, | Ir ehr vnd sterck, was nutz sie schafft | Vermelden etc. 322 Verse.

Ein Lobgedicht auf die Musik, ohne Musiknoten.

Exemplare: Grofsherzogliche Bibliothek in Weimar in einem Sammelbande und k. k. Hofbibliothek in Wien. **Eitner.**

(Schluss folgt.)

Mittheilungen.

* Mittheilungen über die Bibliotheca Rudolfina der königl. Ritter-Akademie zu Liegnitz. III. Von Dr. Ernst Pfudel, Professor. Oster-Programm 1878 (No. 159). Mit dieser 3. Abtheilung ist der Katalog der Musik-Bibliothek obiger Ritter-Akademie vollendet und umfasst die Programme von 1876—1878. Der Katalog beträgt 130 Seiten und ist ihm am Ende ein Namen-Register angehängt. Er zerfällt in A. Sammelwerke. B. Werke einzelner Komponisten. C. Theoretische Werke. D. Hymnologische Werke. E. Manuscripte. Von allen bisher veröffentlichten Katalogen von Schulbibliotheken ist dies der umfangreichste und zugleich der am Sorgfältigsten und dem heutigen Stande der Musikbibliographie am Entsprechendsten ausgeführte. Die Titel sind mit typographischer Genauigkeit wiedergegeben, der Inhalt allgemein angegeben und oft auch interessante Stellen aus den Dedicationen oder Vorreden mitgetheilt. Die Werke gehören durchweg dem 16. und 17. Jahrhundert an und weisen Seltenheiten auf, die kaum dem Namen nach bekannt sind. Die praktische Musik ist am meisten vertreten, die Theorie dagegen nur durch 18 Werke und die Hymnologie durch 10 Werke.

Leider sind von dem ersten Jahrgang von 1876 keine Separatabzüge gemacht worden und werden daher komplete Exemplare zu den Seltenheiten gehören.

* Musée Kraus à Florence. Catalogue des Instruments de musique anciens et moderns. Florence 1878. 8°. 29 Seiten. (Nicht im Buchhandel) Ein kurzes Vorwort, gezeichnet von Alexandre Kraus und Alex. Kraus fils, giebt uns Nachricht, dass der Sohn des jüngst geadelten A. Kraus in Florenz eine Geschichte der Musik-Instrumente verfassen wollte und zum Behufe dessen eine Instrumenten-Sammlung in Angriff genommen wurde, die in dem kurzen Zeitraume vom Juni 1875 kis März 1878 die ansehnliche Zahl von 516 Instrumenten erreicht hat, darunter befinden sich die Instrumente aller Art, aller Völker und der Zeit vom 15. Jahrhundert bis zur Jetztzeit. Wie reich die Sammlung an Seltenheiten ist, kann man schon aus der Abtheilung „Pianoforte" ersehen (S. 16): Modell der Pianoforte-Mechanik von B. Cristofori 1711. Pianoforte von demselben mit der Jahreszahl 1726. Modell einer Pianoforte-Mechanik von Marius in Paris 1716, dito von Schröter 1721, dito von Mason in London 1725, dito von Stein in Augsburg 1725, dito von Zumpe 1754. Ein Pianoforte von Franc. Spighi in Florenz von 1790, dito von Felice Piantanida in Mailand 1799, dito von Longmann and Broderip in London, dito von Ferdin. Hofmann in Wien, dito von Stein in Augskurg, dito von Ignace Pleyel in Paris 1844, dito von Pol Louis in Nimes, dito von Schiedmayer und Söhne in Stuttgart, dito von Bechstein in Berlin, dito von Erard in Paris. Herr A. Kraus Sohn hat der Gesellschaft für Musikforschung ein Exemplar des Katalogs verehrt.

* Die zu No. 4 der Monatshefte 1878 beigegebenen Beispiele von Verzierungen aus Praetorius' Syntagma werden, wie ich zu erfahren mehrfach Gelegenheit hatte, so falsch verstanden, dass ich mich veranlasst sehe noch einige erläuternde Worte nachzufügen. Die Beispiele sind nebst der Erklärung Seite 52 u. f. genau dem Praetorius nachgedruckt und glaubte ich nicht, dass es möglich wär sie irgend wie misszuverstehen. Die erste Note, oder der erste Takt unter jeder neuen Nummer oder jedem neuen Buchstaben (a. b. c. etc.) geben die Lesart an, wie sie der Komponist in seinen Werken gebraucht hat, während die darauf folgenden Takte angeben, wie sie der Sänger oder Instrumentist ausführen kann. Seite 8 der Beispiele finden sich aber in den Ausführungstakten noch hin und wieder die Angaben: Accent., Trill., Gruppo. Praetorius will damit nur nochmals darauf hindeuten, dass ein Accent, dort ein Triller oder Gruppe gemacht wird, nicht aber, dass aufser der ausgeschriebenen Verzierung nochmals ein Accent, Triller oder Gruppo gemacht werden soll.

* Herr P. Sigismund Keller ersucht uns über seine in No. 5 angezeigte neue Ausgabe von Andreas Hofer'schen Kompositionen Folgendes aufzunehmen: Der Titel zu No. 4 soll heifsen: In Domino Palmarum. Man hält sich am Titel Postcommuniones statt Communio auf, aber Postcommunio ist der richtige und hat seine geschichtliche Rechtfertigung darin, dass fast alle alten Handschriften des 16. und 17. Jahrhunderts namentlich auch der Werke von Hofer den Titel Postcommunion tragen, was sich geschichtlich wieder so erklärt: in früheren Zeiten sang oft, besonders in Kathedralen, der Chor nach dem Agnus Dei das Dona nobis nicht mehr, sondern trat an den Altar zum Pax und zur Communion, und sang nachher das im Messbuche für den Priester bezeichnete Gebet „Communio", welches für den Chor als Postcommunio musste bezeichnet werden, das heifst, der Gesang der nach der Communion stattfinden musste.

* Giacomo Carissimi's Jephta. Ein Oratorium, welches Chrysander 1869 im 2. Bd. der Denkmäler der Tonkunst herausgab, ist nun mit deutscher Uebersetzung von Bernhard Gugler und mit ausgesetzter Orgel- oder Pianofortebegleitung bearbeitet von Immanuel Faisst bei Rieter-Biedermann erschienen. Preis 4 Mk.

* Julius Rietz's hinterlassene Bibliothek kam am 29. April in Dresden unter den Hammer. Seine reiche und auserlesene Sammlung von Autographen und Musiker-Portraits ist davon ausgeschlossen und hegen wir die Hoffnung, dass dieselbe von irgend einer Staats-Bibliothek erworben worden ist.

* Breitkopf & Haertel in Leipzig beabsichtigen nun auch eine revidirte neue Ausgabe der Friedrich Chopin'schen Werke zu veranstalten und fordern zur Subscription auf. Wenn irgend Kompositionen der Neuzeit auf korrektere Ausgaben Anspruch erheben dürfen, so wären es die Chopin'schen. Die Klagen der Musiker sind oft und laut erhoben worden, doch die Ohren oder vielmehr die Geldbeutel der Herren Verleger, die reich an den Chopin'schen Werken geworden sind, wollten davon nichts hören. Hoffen wir, dass die Redaktion nicht irgend einem beliebigen Manne, sondern einem genauen Kenner der Chopin'schen Werke übergeben wird. Wir nennen z. B. L. Ehlert in Berlin.

* In der Versammlung am 16. April sind folgende Beschlüsse gefasst worden: Zur Publikation im nächsten Jahre gelangt eine Sammlung ausgewählter Kompositionen von Heinrich Finck, da Herr Domkapellmeister Haberl sein gegebenes Versprechen in Betreff Heinrich Isaac's im Januar c. zurückzog. Die Versendung geschieht am 2. Januar. Für den nächstfolgenden Jahrgang war von den Herren Raym. Schlecht und Ludwig Erk der Antrag gestellt, das Oeglin'sche Liederbuch von 1512 zu publiciren. Der Antrag wurde im 6. Jahrgang (Walther) zur allgemeinen Abstimmung gestellt und ist mit allen gegen 1 Stimme angenommen. Da das Liederbuch voraussichtlich fast 2 Jahrgänge umfassen wird, eine Trennung in Lieferungen aber vermieden werden soll, so ist beschlossen, im Jahre 1880 keine Lieferung auszugeben, sondern erst im Jahre 1881 am 2. Januar das vollständige Werk zu versenden. Diejenigen Subscribenten, welche sich den billigen Preis von 9 Mk. für den Jahrgang sichern wollen, haben ihre Zahlung wie bisher im Januar 1880 an den Sekretär zu leisten und bei der Versendung des Werkes nur eine der Bogenzahl entsprechende Summe nachzuzahlen, während andererseits für das Werk ein höherer Preis eintritt. Die Herausgabe des Werkes hat Herr Dr. Jul. Jos. Maier in München übernommen.

* Liederbuch von 1544 in neuer Ausgabe (8°, 251 Seiten), enthaltend: Einleitung, Biographieen, Melodieen (in allen Lesarten des 16. Jahrhunderts) und Gedichte, edirt von Eitner, Erk und Kade (Publikation 4. Jahrgang) ist bis zum Ende dieses Jahres zum herabgesetzten Preise von 8 Mark statt 8 Mark zu beziehen durch die Redaktion, oder buchhändlerisch durch die T. Trautwein'sche Musikalienhandlung in Berlin.

* Der 1. Jahrgang von 1869 der Monatshefte für Musikgeschichte wird zu kaufen gesucht und sind Angebote an die Redaktion gefälligst zu richten.

* Hierbei eine Beilage: Schletterer's Katalog der in den Augsburger Bibliotheken aufbewahrten Musikalien. Seite 17—24.

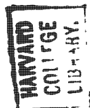
Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin S. W. Königgrätzerstr. 10.
Druck von Eduard Mosche in Grofs-Glogau.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.



X. Jahrgang. 1878.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg. — Kommissionsverlag und Expedition der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandl. in Berlin W. Leipzigerstrafse 107. Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.	No. 7.

Johann Walther.

Biographisches und Bibliographisches.

(Schluss.)

2. CANTIO SEPTEM VO- | CVM, IN LAVDEM DEI OMNIPOTENTIS ET | Euangelij eius, quod ſub Illustriſſimo Principe, D. IOANNE FRIDERICO | Duce Saxoniae Électore &c. per Reuerendum D. Doctorem MARTI- | NVM LVTHERVM & D. PHILIPPVM MELANTHONEM, | e tenebris in lucem erutum ac propagatum eſt. Com- | poſita à IOANNE WALTERO, Electoris | Saxoniae Symphoniſta. || PRIMA ET SECVNDA VOCES. || AD MVSICAE STVDIOSVM.

Quiſquis amas celebrem doctis concentibus artem
Et docta junctos suauiter arte modos
Accipe WALTHERI quod dat tibi muſa IOANNIS,
Carmen, & hoc, dices, non caret arte melos.
Quodq; potos uotis WALTHERI jungito Lector,
Vota tua, ut seruet NOMINA tanta, DEVS.

4 Stb. in kl. quer 4°. Obiges Stb. ist 6 Bll. stark. Der Titel des 2. Stb. lautet: TERTIA ET QVAR- | TA VOCES. | Sächsische Wappen. 6 Bll.

Der Titel des 3. Stb. lautet: QVINTA ET SEX- | TA VOCES. | Sächsische Wappen. 6 Bll. Letzte Seite Portrait des Churfürsten Johann Friedrich von Sachsen.

Der Titel des 4. Stb. lautet: SEPTIMA VOX. | Wappen. 4 Bll. Bildnisse Luther's und Melanchton's.

Rückseite der Titelbll. beginnt die Musik:
1. Pars, Beati immaculati in via.
2. Pars, Utinam dirigantur viae meae.
3. Pars, Benedictus es Domine doce.
4. Pars, Inclina cor meum in testimonia.
5. Pars, Eructabunt labia mea Hymnum.

Am Ende des 1. Stb. (Tenor): Wittembergae apud Ge- | orgium Rhaw Musi- | cae Typographum. | Ohne Jahreszahl. Walther komponirte das Stück „7 vocum per fugas" — wie die Torgauer Akten es nennen — für die Einweihung der neu erbauten Schlosskirche in Torgau am 17. Sonntage nach Trinitatis 1544. In demselben Jahre muss es auch gedruckt worden sein, da es Walther am 18. Januar 1545 dem Herzoge Albrecht von Preufsen in 3 Exemplaren zum Geschenk machte. (Siehe die Briefe von Walther, mitgetheilt von M. Fürstenau, Allgem. mus. Ztg. Lpz. 1863 p. 251.)

Der Text ist der 119. Psalm, Vers 1, 2, 5, 6, 12, 36, 171 und 175. Altus und Bassus haben aber andere Texte:

Altus: Vivat Joannes Friderich, Elector et dux Saxonum defensor veri dogmatis etc.

Bassus: Vive Luthere, Vive Melanthon, Vivite nostrae Lumina terrae etc. (Siehe auch Ambros Gesch. d. Musik, 3. Bd. p. 412.)

Einzig bekanntes Exemplar in der kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München, Mus. 42. Partitur handschriftl. in Otto Kade's Besitz in Schwerin.

In dem Cantionale von Joh. Walther — handschriftlich in der herzogl. Bibliothek in Gotha — (siehe Kade's Luthercodex S. 38) befindet sich auch obige Cantio, doch bis zu 9 Theilen vermehrt.

3. Von den Zeichen des | Jüngsten Tags: | Ein schön Lied. | D. Erasmus Albe | 1548. | (in 4⁰.)

2. Seite: Johannes Walter composuit.

Discantus Altus
Tenor Bassus, über die Worte: Gott hat das Euangelium etc. 2 Seiten.

5. S.: Von den Zeichen des Jüngsten tags, ein schönes Lied: Gott hat das Euangelium gegeben.

Privatbibliothek des Prediger B. Knaake in Potsdam.

4. Ein schöner Geist- | licher vn. Christlicher newer Berck- | reyen, Von dem Jüngsten tage, vnd ewigem Leben, Auff die Melodey vnd weise, | Hertzlich thut mich erfrewen etc. | Mit einer newen Melodey | gezieret, | Durch | Johan Walthern, In jtziger | betrübten

zeit Im vnd allen | Christen zu trost | gemacht. | Wittemberg. | Gedruckt durch Georgen | Rhawen Erben. | 1552. |

In kl. 4°. sig. A bis B 4. Discant: Die liebe Sommerzeit (alte Melodie), Tenor: Hertzlich thut mich verlangen (alte Melodie). Auf Bog. A 2 v. folgt: Newe Melodie, Disc. und Tenor, darauf der Text des Liedes, Bog. A 3 v. bis B 4.

Kgl. Univ.-Bibl. in Königsberg i/Pr. Siehe Katalog von Jos. Müller p. 397.

Andere Ausgaben, ohne Musik:

Eyn Schöner | Geystlicher und Christ- | licher newer Berckreyen, Von dem | Jüngsten tage, vnd ewigem Leben, | Auff die Melodei vnnd weise, | Hertzlich thut mich erfrewen, | Durch | Johan Walthern, (etc. siehe Wackernagel's Bibliographie 1855 p. 269).

Gedruckt zu Marpurg, bei Andres Kolben, im jar | M.D.LV.

8 Bll. in 8°, Textanfang: Hertzlich thut mich erfreuen, 34 Strophen, abgedruckt in Wackernagel's Kirchenlied 1841 Nr. 460.

Kgl. Bibl. in München, Liturg. 741 u. 2. Exempl. P. o. germ. 155. 8°.

Andere Ausgabe, ohne Jahr, siehe Wackern. Bibliogr. p. 317. — Kgl. Bibl. in Berlin.

Andere Ausgabe: Gedruckt zu Regenspurg, durch | Hans Burger. Siehe W. Bibl. p. 317. — Kgl. Bibl. in Berlin.

Andere Ausgabe: Gedruckt zu Nürnberg durch Valentin Newber. (M.D.LXI. auf dem Titelblatt.) Siehe Wackernagel's Kirchenlied 1841 Nr. 460. — Kgl. Bibl. in Berlin.

5. MAGNIFICAT OCTO | TONORVM QVATVOR, QVINQVE, ET | Sex uocibus, à Iohanne Walthero Seniore, Muſico clariſſimo | compoſitum atqꝫ recens editum. | TENOR | STIGELIVS. | (4 Verse) || IHENAE, EX OFFICINA | Christiani Rhodij. Anno | 1557. |

Titel des Tenor roth und schwarz gedruckt. Die übrigen Stb. haben folgenden Titel in schwarzem Druck:

MAGNIFICAT OCTO | TONORVM IOHANNIS WALTHERI. | DISCANTVS | respect. Altvs, Bassvs, Qvinta Et Sexta vox. Darunter: Stigelivs. und 4 Verse, die in den 5 Stb. wechseln.

5 Stb. in kl. quer 4°. Der Tenor hat die deutsche Vorrede von Walther . . . „den liebhabern der Kunst Musica. Das die Musica, fur allen andern Künsten, eine göttliche, himlische gabe vnd Kunst, vnd unbegreiffliche, wünderliche vnd krefftige creatur Gottes sey, achte ich, sey keinem Christen verborgen.“ etc. 4 Seiten. Gez. Torgaw den 15. Sept. 1556.

Enthält 8 Magnificat, deren Sätze zu 4–6 Stimmen gesetzt sind.

Komplet: K. Bibl. Berlin. — Nur Discantus: K. Univ.-Bibl. in Königsberg i/Pr.

6. Ein newes Christ- | liches Lied, Dadurch Deudschland | zur Buſſe verma- | net, | Vierstimmig gemacht | Durch | Johan: Walther. | Vignette | Gedruckt zu Wittemberg, | durch Georgen Rhawen Erben. | 1561. | Titel mit gothischen und deutschen Lettern gesetzt; 1 vol. in 8°, 6 Bll., Stimmen gegenüber gedruckt. Die erste Strophe unter den Noten: Wach auff, wach auff du Deudsches land, du hast genug geschlaffen etc. 26 Strophen.

K. K. Hofbibl. in Wien, S. A 78 B. 36. 8°, und in der Privatbiblioth. des Herrn Musikdirector Otto Kade in Schwerin.

Das Christlich Kinderlied D. Mar- | tini Lutheri, | Erhalt vns Herr etc. | Auffs new in sechs Stimmen gesetzt, vnd mit etlichen | schönen Christlichen Texten, Latinischen vnd | Teutschen Gesengen gemehrt, | Durch Johan Walter den Eltern, Churfürst- | lichen alten Capellmeister. | TE—Abbildung—NOR. || Gedruckt zu Wittembergk, durch Johan Schwertel, | Im Jar nach Christi geburt, 1566. |

Mit deutschen und gothischen Lettern gedruckt. 6 Stb. in kl. quer 4°: Discantus, Discantus secundus, Altus, Vagans und Bassus tragen nur den Namen der Stimme. Disc. und Bass auſserdem noch am Ende die obige Druckerfirma. Tenor, Vorwort: Allen Christen und Liebhabern der Kunst Musica, wündsch ich Johannes Walter der Elter Gottes gnad in Christo Jhesu unserm Heillandt. || Ich hab in dieser letzten sehr fehrlichen zeit gar oft an die Prophezeiung des Ehrwürdigen Herrn, und Mans Gottes, Lutheri, welcher Teutschen lants Prophet gewest, mit seufzen gedacht, da er weissaget, dass Gott Teutschland des undanks halben, mit blintheit, allerley irrthumb und plagen, hart strafen werde, wie denn diese strafen, nach seiner weissagung heufig über uns einfallen, Erinnert mich nu darbey, dass der tewre Mann nicht one sonderliche ursach, sein liebes und fast letztes Lied, Erhalt uns Herr bey deinem Wort, etc. gemacht, und allen Christen zur warnung, zum Gebet, zu vermanen hinder sich gelassen. Auf solche meine gedanken, hab ich jtzund in meinem alter und schwachheit gedacht Lied auf alle gesetz sechsstimmig, neben andern Christlichen Gesengen und Liedern, so viel mir Gott gnad darzu verliehen, gemacht, und auf freundlich begeren des ehrwürdigen und wolgelehrten Herrn Magistri Laurentii Dürnhöfers, Predicanten zu Wittebergk, welcher selbs auch ein Musicus, und sonderlicher Liebhaber der Musica ist, in Druck ge-

geben (etc. Der Schluss ist ohne Bedeutung). Geben zu Torgaw, an S. Michels tag. 1566.

Register.

Nr.

1. Erhalt uns Herr bey deinem Wort, 1. pars, 6 voc.
2. Beweis dein macht, Herr Jhesu Christ, 2. p. 6 voc.
3. Gott heilger Geist gib einigkeit, 3. p. 6 voc.
4. Auf dass dein Wort und Wahrheit rein, 4. p. 6 voc.
5. Gott Vater, Son und heilger Geist, 5. p. 6 voc.
6. Verley uns frieden gnediglich, 6. p. 6 voc.
7. Gib unserm Fürsten und aller Oberkeit Primum, 5 voc.
8. Gib unserm Fürsten und aller Oberkeit Secundum, 5 voc.
9. dito, Tertium, 6 voc.
10. dito, Quartum, 6 voc.
11. Psalmus I. Wol dem, der nicht wandelt im rath der Gottlosen. 2 Theile, 5 voc.
12. O wie selig ist der todt, dem der verstirbt in Gott, 4 voc.
    2. Th. Darumb sollen wir nicht trawren.
13. In pace in id ipsum, 6 voc.
14. In pace, secundum, 6 voc.
15. Responsorium: Fuerunt sine querela, 4 voc.
    2. p. Calicem Domini biberunt.
    3. p. Tradiderunt corpora.
16. Antiphona: In coelestibus regnis, 4 voc.
17. Herr Gott, wenn ich dich hab allein, 4 voc.
18. Mein Eltern mich verlassen han, 4 voc.
19. Hertzlich lieb hab ich dich mein Gott, 5 voc., 4 Strophen.
20. Allein auf Gottes wort wil ich, 4 voc., 10 Str.
21. Holdseliger meins herzen trost, 6 voc., 3 Str.
    2. Theil. Mein Ehrenpreis allein du bist, 3 Str.

Exemplare: Ritter-Akademie in Liegnitz komplet u. Staatsbibliothek in München fehlt die Sexta vox. Eine geschriebene Partitur in Otto Kade's Besitz.

Aufser diesen Sammlungen und Einzeldrucken befinden sich noch 37 gröfsere und kleinere Tonsätze mit deutchen und lateinischen Texten in den Sammelwerken des 16. Jahrh., die in meiner Bibliographie der Musiksammelwerke S. 919 namentlich aufgeführt sind. Zu einigen derselben theilt mir Herr Otto Kade Näheres mit, welches ich hier anfüge:

Der Satz: Qui Musicam colunt in perpetuum merito debent vivere, in Stephani Buchaw's Liber secundus suavissimarum 1568a Nr. 1, ist in ähnlicher Weise komponirt als die Cantio septem vocum (siehe unter Nr. 2). Es ist ein Lobgesang in Canonform zu 5 Stimmen auf die vier böhmischen Städte: Budweis, Tabor, Brachodicensis (sic?) und Pysonsis. Diese 4 Städte lässt der Bass in ununterbrochener Weise hoch leben (Vivant foeliciter Budwitzenses etc.), während die übrigen 4 Stimmen über den obigen Text kontrapunktiren. In demselben Druckwerke ist unter Nr. 2 ein ähnlicher Satz zu finden, zu dem Texte: Vivat Maximilianus semper Augustus Romanorum imperator invictissimus. Auch hier singt der Bass nur die ersten 2 Worte obigen Textes in fortwährender Wiederholung. Beide Kompositionen besitzt Herr Kade in Partitur handschriftlich.

Eine Würdigung von Walther's Leistungen als Komponist ist sowohl in Ambros' Geschichte der Musik, Bd. 3 p. 410 u. f., in Moritz Fürstenau's Aufsatz über Walther in der Allgem. musik. Zeitung, Leipzig 1863 Nr. 14 und 15, in Kade's Le Maistre p. 5, 6 und 102, als in der neuen Ausgabe des Wittenbergischen Gesangbuches von 1524 zu finden. Eitner.

Das musikalische Alphabet.

(Mit 1 Tafel.)

Für die Geschichte einer Kunst sind auch Kleinigkeiten werthzuschätzen, und sie dienen oft dazu, einiges Licht in dunkle oder zweifelhafte Partien zu werfen oder Lücken auszufüllen; aber auch, wenn sie nur das bezwecken, das historische Material zu vervielfältigen, wird ein Historiker sie nicht unbeachtet lassen. Die nachfolgenden Zeilen erheben nun auch keine grofsen Ansprüche und deuten blos den historischen Entwickelungsgang eines sehr untergeordneten Theiles der musikalischen Kunst, nämlich des musikalischen Alphabets im ersten Jahrtausend der christlichen Zeitrechnung an; gleichwohl könnten sie für manchen Musiker interessant scheinen, und möchte die beigegebene Vergleichungstafel ein nicht unwillkommenes Anhängsel zum ersten Band der Scriptores eccl. de Musica von Gerbert sein.

Der Ursprung unseres musikalischen Alphabets c, d, e, f, g, a, h (b) ist in der alten Bezeichnung der Töne auf dem Monochord, dessen sich die alten Theoretiker zur Ausmessung und Ver-

anschaulichung der Konsonanzverhältnisse bedienten, zu suchen; im Occident verwendete man hierzu eben die Buchstaben des lateinischen Alphabets, nach dem Vorgange der Griechen, welche auch die Buchstaben ihres Alphabetes zur Bezeichnung der Töne heranzogen, dieselben aber nach der Hand zur Gewinnung von Sing- und Instrumentalnoten einigermafsen umgestalteten.

In Italien vor und nach der Kaiserzeit war das griechische Tonsystem und die griechische Theorie mafsgebend, jedoch suchte man sich manches mundgerechter zu machen, indem man für den praktischen Gebrauch eine und die andere griechische Bezeichnung mit einem lateinischen Namen ersetzte. So berichtet Boethius, dass ein gewisser Albinus statt der griechischen Tetrachordnamen, z. B. tetrach. hypaton, meson u. s. w., die lateinischen Benennungen tetrachordum grave, medium etc. einführte, und Cassiodor nennt neben diesem Albinus noch einige lateinische Musiktheoretiker, so den Apulejus von Madaura (2. Jhdt.), Macrobius (4. Jhdt.) und Marcianus Capella (5. Jhdt.), den Mutianus zuletzt als Uebersetzer des Gaudentius.

Boethius nun, dieser Magister musices summus für mehrere Jahrhunderte, wendet bei der Konsonanzenmessung am Monochord für die einzelnen Töne die Buchstaben des lateinischen Alphabets an, wenn auch noch unregelmäfsig und vielmehr beispielsweise. Doch bringt er im 13. Kapitel des vierten Buches seiner Musica das grofse System oder die Doppeloktav (A-aa) mit Weglassung des Proslambanomenos, also bei B (H) beginnend, schon mit den Buchstaben von A bis O; vom 5. Kapitel dieses Buches an aber, wo er auf alle drei Geschlechter (diatonisch, chromatisch und enharmonisch) Rücksicht nimmt, fängt er beim Proslambanomenos (dem untersten Tone der hypodorischen Reihe) mit A an, vertheilt unter die drei Geschlechter sämmtliche Buchstaben des Alphabets, und wo ihm ihre Zahl nicht mehr ausreicht, verdoppelt er dieselben, z. B. aa, bb, ll. (Figur A 1. 2.) Bei der einheitlichen Darstellung der Transpositionscalen hingegen bedient er sich nur der griechischen Tonzeichen, so dass der Schluss nahe gelegt wird, es seien in Italien noch im 6. Jhdt. in der Praxis die griechischen Tonzeichen im Gebrauch gewesen; diese Vermuthung erhält noch einige Unterstützung dadurch, dass Boethius c. 4 unter die lateinischen Buchstaben die griechischen Tonzeichen zu setzen für gut findet, um seine Lehre deutlicher zu machen; denn die griechischen Tonnamen zu schreiben, ist ihm zu umständlich („earum nomina longum fuit ascribere“).

lydischen [illegible] ... [illegible] .as ihnen den Vorzug einräumt und diesen Modus „simpliciorem et principem“ nennt (lib. IV. c. 3 u. 5). Nach Dr. Ambros' (Musikgeschichte I. 508) notirten die Griechen am liebsten mit den Zeichen der lydischen Scala, es war gleichsam die musikalische Kurrent- u.

Gemeinschrift. Die wenigen erhaltenen Reste griechischer Musik sind mit lydischen Vokalzeichen notirt; auch Alypius stellt in seinen Tabellen die lydische Scala voran. Doch verfährt Hucbald hierbei eklektisch, indem er seine Buchstaben theils aus den Vokal- theils aus den Instrumentalnoten entnimmt (quasdam supernas, quasdam subterjacentes). Zur Vergleichung gebe ich unter Fig. B und C die lydische Scala nach Alypius (cf. Fortlage, „das musikal. System der Griechen in seiner Urgestalt") und dann nach Porphyrius (cf. J. Wallis, opp. math. vol. III.); die erstern, bez. obern Zeichen sind die Vokal-, die zweiten, bez. untern die Instrumentalnoten.

Die Notenzeichenschrift H.'s, ganz auf das Tetrachord gegründet, ist in diesen Blättern (Jhrgg. 1874 Nr. 11 und 1876. Nr. 8) schon besprochen worden; der Uebersicht halber habe ich sie beigefügt.

Aber auch das durchlaufende Alphabet von A bis P findet sich von H. (Gerb. l. c. pag. 184 und 209) angewendet. Erst im Kapitel „de Symphoniis" (pag. 162) geschieht die Benützung von blos 7 Buchstaben des Alphabetes A, B, C, D, E, F, G, aber auch nur zum Behufe des Organums und um zu zeigen, dass der je achte Ton mit dem ersten die wohlklingendste Konsonanz (Diapason) bildet; da nun diese Konsonanz „nicht so fast aus wohlzusammenstimmenden als vielmehr aus gleichklingenden Tönen bestehend" (p. 161.) genannt werden kann, deshalb wendet H. auch vom achten Tone an die gleichen Buchstaben an, jedoch, weil dies für seinen Zweck hinreichte, in der nämlichen Form, d. h. wieder nur die grofsen Buchstaben, so dass ein Unterschied der höhern oder tiefern Oktave noch nicht sichtbar wird. Dieser Umstand nun lässt kaum bezweifeln, dass das Organum (Diaphonie) neben der scharfen Abgrenzung der Tonarten dem Ambitus nach, welche sich im zehnten Jahrhunderte immer mehr aufdrängte, einen Hauptanstofs dazu gegeben habe, die Wiederholung der ersten sieben Buchstaben in die Theorie und Praxis allgemein einzuführen und durch Verschiedenheit der Buchstaben auch die Oktaven kenntlich zu machen; das geschah zu Ende des 10. und am Anfange des 11. Jhdts., früher findet sich davon noch keine Spur. Sämmtliche Tractate in Gerbert's Scriptores I., mit Ausnahme des pag. 251 beginnenden „D. Oddonis Dialogus de Musica", welcher aber aller Wahrscheinlichkeit nach dem 11. Jhdt. angehört, kennen nur das durchlaufende Alphabeth des Boethius, so die Tractate von Adelboldu's von Bernelinus, welche beide am Schluss des 10. Jhdt,

gelebt haben sollen, ferner von einem Anonymus, dann die Erklärungen über die 8 Töne, welche in der „Alia Musica" von Hucbald eingeschaltet sind. Notker Labeo benützt in seinem Tractat (l. c. pag. 96) nur sechs Buchstaben, doch zur Ausgestaltung der Oktav kommt es dabei auch nicht. Bernelinus u. d. a. vertheilen die Buchstaben des Alphabetes auch mit Verdopplung auf die Töne der drei Geschlechter, des diatonischen, chromatischen und enharmonischen, wie Fig. A 1. 2., wodurch das lückenhaft erscheinende Alphabet der diatonischen Scala, dessen sich die Expositoren bei Hucbald bedienen, seine Erklärung findet.

Erst um den Anfang des 11. Jhdts. macht sich der Gebrauch von den sieben ersten Buchstaben des Alphabetes für alle Oktaven geltend: die grofsen Buchstaben wurden der untern Oktave zugewiesen, die kleineren der mittleren, und die gebräuchlichen 5 Töne der oberen Oktave bezeichnet Oddo noch mit griechischen Buchstaben: *α*, *β*, ♮/♮, *K*, *Δ* (l. c. p. 273), Guido aber verwendet doppelte lateinische: a b ♮ c d / a b ♮ c d (l. c. II. p. 4). Oddo sagt hierüber (l. c. I. 273), dass jeder achte Ton in ganz gleichem Verhältnisse zu seinen ihn umgebenden Tönen stehe, wie derjenige Ton, dessen Oktave er ist. Deswegen könnte man (wenn der Tonumfang hinreichte) jeden Gesang ganz richtig eine Oktav höher (oder tiefer) ausführen; und „dies ist auch der Grund, dass man den ersten und letzten Ton der Oktavreihe mit den nämlichen Buchstaben bezeichnet und zwar so, dass sich drei Ordnungen von Buchstaben ergeben: die erste Ordnung (od. Oktav) „majoribus notatur literis, secundus vero versus minoribus literis et alia figura formatis; tertius vero versus, quia superfluus creditur, graecarum potius literarum forma notatur."

Guido's Alphabet stellt sich mit den Erweiterungen nach oben und unten (Γ kennt auch Oddo schon) also dar:

Γ A B C D E F G a b ♮ c d e f g a b ♮ c d / a b ♮ c d

Dies ist der historische Entwicklungsgang, den das musikalische Alphabet bis zum 11. Jahrhundert durchgemacht, und wenn auch die Folgezeit einiges davon geändert hat, so ist es dem Wesen nach doch dasselbe geblieben. Es erscheint demnach als irrig, wenn in den Musikgeschichtbüchern die Annahme bis jetzt festgehalten wurde, es habe der hl. Gregor die schwerklingenden griechischen Namen der Töne beseitigt und die sieben Stufen der Scala nach

den sieben ersten Buchstaben des lateinischen Alphabets benannt, also auch dadurch das System der Oktaven entschieden zur Geltung gebracht (Dr. Ambros, Geschichte der Musik II. 46., 47). Wäre diese Art der Tonbezeichnung am Ende des 6. Jhdts. schon in Uebung gewesen, so wüsste man sich gar nicht zu erklären, wie es kam, dass man diese bequeme und so praktische Tonbezeichnung nicht fortführte, und der Erfahrungsweg von 400 Jahren dazu gehörte, sie wieder neu zu erfinden; noch unerklärlicher aber wird die Sache, wenn man auf die Behauptung Rücksicht nimmt, dass die musikalische Theorie und Praxis, so wie sie der hl. Gregor einführte, mit treuester und heiligster Sorgfalt durch die Jahrhunderte fortgepflanzt worden sei. Pipin und Karl senden Sänger nach Rom und holen sich römische Sänger und Sangmeister, nach dieser ächt römischen Weise gebildet; schreiben Tractate und Anleitungen für praktische Sänger, aber kein einziger derselben deutet im geringsten etwas von genannter Tonbezeichnung nach Oktaven oder von einem auf die Oktave gegründeten System an; erst um das 11. Jahrhundert tritt sie hervor.

Es genügt mir, auf diesen Punkt aufmerksam gemacht zu haben und ich empfehle ihn weiterer Untersuchung.

Die Tabelle enthält in Fig. A 1 die Doppeloktav, das Systema perfectum durch alle drei Geschlechter, wie sie der Anonymus I. bei Gerbert, Script. I. pag 331 fürs Monochord ausmisst; hierzu die griechischen Tonnamen mit den Buchstaben des durchlaufenden und verdoppelten Alphabets. Fig. A 2 zeigt das Tetrachordum synemmenon. Columne I der Fig. A 1 enthält die Guidonischen Buchstaben; Col. II die Hucbald'schen Notenzeichen; Col. III, das griechische Alphabet, wie es Ptolemäus zeitweilig verwendet, Col. IV, das lateinische Alphabeth, wie es von Boethius und Anderen für die diatonische Reihe allein benützt wird und welches im Antiphonar von Montpellier seine praktische Anwendung findet; Fig. B weist die Vokal- und Instrumentalnoten der lydischen Scala nach Porphyrius, Fig. C, dieselben nach Alypius. Hierbei habe ich die Buchstaben Hucbald's zur Vergleichung eingeschoben. Die Vertikalstriche vertreten die Stelle von Saiten. P. U. Kornmüller, O. S. B.

Aus meiner Bibliothek.

III.

Im Anschluss an die Auszüge aus Michael Praetorius Syntagma Musicum erlaube ich mir folgende Mittheilungen aus meiner kleinen Bibliothek. Ich glaube dieselben um so gerechtfertigter, als über das Singen und besonders die Verzierungen beim Gesange im 17. Jahrhundert bis jetzt nur sehr wenig bekannt geworden ist und die dabei anzuführenden Werke zu den musikalischen Seltenheiten gehören.

Der Titel eines dieser Werke lautet: Musica Moderna | prattica, | ouero | Maniera del buon canto. | Das ist: | Eine kurtze Anleitung, wie die | Knaben vnd andere, so sonderbahre Lust vnd Liebe zum | Singen tragen, auff jetzige Italienische Manier, mit geringer | Mühe kürtzlich, doch gründlich können informirt | vnd vnterrichtet werden. | Alles auſs den fürnembsten Iitalienischen Authoribus, mit besondern | Fleiſs zusammen getragen, auch mit vielen Clausulis vnd Variationibus | gezieret: Sonderlich aber für die Instrumentisten, auff Violin | vnd Cornetten zugebrauchen, mit allerhand Cadenzen ver- | mehret, vnd zum andernmahligen Truck | verfertiget, | Durch | **Johann-Andream Herbst,** von Nürnberg, p. t. | Capellmeistern zu Franckfurt am Mayn. | Druckerzeichen. | Franckfurt, | Bey Anthonj Hummen, In Verlag Georg Müllers. | M.D.CLIII. | *) — In 4°.

Die Dedication an „denen Wohl-Edlen, Gestreng- und Vesten... Herren Bürgermeistern und gesambtem Wohllöblichem Magistrat", nimmt das 2. Blatt und die erste Seite des dritten Blattes ein; dieselbe trägt das Datum: „den 8. Septembris, oder am Tag Mariae Geburth, deſs 1652. Jahrs." — Ein wahrer Galimatias! Eine einzige Stelle verdient erwähnt zu werden, weil dieselbe die Aussage Sulzers **) (Theorie der schönen Künste B. 4, Seite 381) aufhebt. Herbst sagt nämlich: dass er „bereits vor 10 Jahren ein Werk oder Tractätlein, Musica Practica intituliret (wie nemlich dieselbige, auff jetzige Italienische Art und Manier zierlich zu singen, und die Stimmen lieblich zu moderiren könten unterwiſsen werden) habe drucken laſsen. Die Exemplaria aber dergestalt auffgekaufft und also verhandelt worden, daſs keine mehr kaufflichen zu finden gewesen."

*) Beigebunden ist „Arte Prattica et Poëtica" u. s. w. von J. A. Herbst. Darüber ein anderes Mal. Siehe C. F. Becker, S. 436.

**) C. F. Becker, Seite 317.

Auf der Rückseite des 3. Blattes steht die Anrede an den wohlwollenden Musiker und Leser. Da dieselbe manch Interessantes und Charakteristisches bietet, so gebe ich sie hier trotz ihrer Länge ganz wieder.

„Es möchte vielleicht jemand Wunder nehmen, warumb ich in diesem Tractätlein, eben den Text und die Wort deſs weitberühmten Musici Michaëlis Praetorii, wie sie in Tomo 3. Syntagmatis Musici fol. 229 beschrieben, entlehnet und gebrauchet, und nicht vielmehr solches Compendium aus selbst eignem Hirn gesponnen, sondern solche aus unterschiedlichen Authoribus hinc vel inde colligiret und zusammengelesen hätte? Dem, oder denenselben, gebe ich, was Terentius sagt, zur Antwort: Nil dici posse, quod prius dictum non sit: und dass solches mit allem Fleiſs nicht allein obengemeldem Autori zu sonderlichem Ruhm und Ehren, weil solches besser und füglicher nicht könte erdacht und gemacht werden, geschehen sei. — Dieweil dann solches Werklein zwar wohl angefangen, gleichwohl aber, wie Er selbsten fol. 230 versprochen, dass ein absonderliches Tractätlein (darzu ihm sonderlich Giulio Romano, sonsten Giulio Caccini de Roma genannt, in seiner le nuove musiche, und Giov. Battista Bovicelli*) sehr dienstlich gewesen) in kurtzem, mit Göttlicher Hülfe herfürkommen solle: Aber, nach Gottes gnädigen Willen und Wohlgefallen, durch frühzeitiges Absterben, solches nicht effectuiret und ins Werk gesetzet worden.“

„Dannenhero ich solche Beschreibung nicht allein in seiner Ordnung behalten: Sondern auch diese Arbeit billig über mich genommen, und solch Tractätlein zum vollkommenen Gebrauch die sechserlei Arten zur Moderation im Singen; nemlich: Accento, Tremolo, Gruppo, Tirata, Trillo und Passaggio, aus den Vornehmbsten dieser Zeit Italiänischen Autoribus colligiret und zusammengebracht, damit auch diejenigen, so solche Italiänische Autores und Bücher, nicht allein wegen weit abgelegenen Orts, sondern auch wegen hohen Unkostens nicht haben und erkaufen können, gleichwohl aber zu solcher neuen Art und Moderation Lust und Liebe haben, kommen und gelangen mögen.“

„So weiſs ich aber das auch wohl, dass dem gemeinen Lauf nach sich viele Calumnianten, Scoptici und Zoili finden werden, die ich doch billig nur für todte Hunde und unnütze Flöhe (sic?) achten thue, welche, wie Sie alles tadeln, jedoch nichts zu verbessern

*) Siehe Eitner's Bibliographie der Sammelwerke Seite 945, Jahr 1594.

wissen, auch diese meine treugemeinte Arbeit und Mühe nicht undurchgezogen, oder, wie man sagt, durchs A B C zulassen verdulten werden können, fürnemlich weil ich als ein Teutscher, darzu im Vaterland, da nach Christi Aussag, der Prophet gemeiniglich am Wenigsten gilt, der Italiäner Lieblichkeit im Singen, denen Edlen Teutschen zum besten publicire; habe daher solche Authores gebrauchet, welche dergleichen Gesellen ohne G. (?) wohl werden ungetadelt lassen müssen."

„Letzlichen, weil diese Arbeit mehrentheils, einig und allein, studiosae hujus artis juventuti, und sonderlich meinen lieben gewesenen discipulis, deren ich an unterschiedlichen Orten eine ziemliche Anzahl, doch absque arrogantia, darunter viel vornehmer Herrn Kinder gewesen, denenselben zum Besten zusammen getragen, und sie daraus zur rechten Italiänischen Manier und Moderation im Singen informiret und unterrichtet habe, angesehen gewesen, derowegen die Calumnianten, Scopticos und Zoilos hindangesetzet, solche, wie wohl geringe, jedoch der studirenden Jugend wohlgemeinte Arbeit, auch allen zur Edlen Music und jetzigen Italiänischen Manier geneigten Liebhabern, zum günstigen Wohlgefallen an den Tag zu geben, keine Scheu getragen. Denenselben wohlgeneigten Musicis, zu ihren beharrlichen Gunsten, ich mich hiemit gantz unterdienstlich will recommendiret und anbefohlen haben. Feliciter valete, et Musicis, Deo, hominibusque charis, semper favete."

Die drei darauf folgenden Seiten enthalten Lobgedichte und ein Sonnet „die Musik-Feind anzielende"; die Rückseite des 4. Blattes bringt einen 4stimmigen Canon von Herbst: „Alles was liebt, singe frölich, die Music-Kunst bleibet ewig". Endlich kommen 76 paginirte Seiten, das Tractätlein enthaltend.

Nach einigen Allgemeinheiten über die Würde der Musik, deren Classification u. s. w. führt der Autor fort: „Es gehören aber zu einer lieblichen und schönen Art zu singen dreyerley: Als nemlich: Natura, Ars seu doctrina et Exercitatio.

„1) Natura. — Erstlich muss ein Sänger von Natur eine Stimme (!) haben, in welcher drei Requisita und drei Vitia zu merken.

Die Requisita sind diese: Dass ein Sänger erstlich eine schöne liebliche, zitternde und bebende Stimme (doch nicht also, wie etliche ex ignorantia in den Schulen gewohnet seien, sondern mit besonderer Moderation) und einen glatten runden Hals zu diminuiren habe; zum andern, einen steten langen Athem, ohne viel respiriren halten könne; zum dritten, auch eine Stimme, als: Cantum, Altum oder

Tenor u. s. w. erwehlen, welche er mit vollem und hellem Laut, ohne Falseten (das ist halber und erzwungener Stimme) halten könne. Und hierbei sind Intonatio und Exclamatio zu merken."

„Intonatio ist wie ein Gesang anzufangen, und sind davon unterschiedliche Meinungen. Etliche wollen, dass er in dem rechten Ton, etliche in der Secunda (!) unter dem rechten Ton, doch dass man allgemach mit der Stimme steige und dieselbe erhebe; etliche in der Tertia (!), etliche in der Quarta. Etliche mit anmutiger und gedämpfter Stimme anzufangen sei, welche unterschiedene Arten meisten Theils unter dem Namen Accentus begriffen werden."

„Exclamatio ist das rechte Mittel die affectus zu moviren, so mit Erhebung der Stimme geschehen muss, und kann in allen Minimis und Semiminimis mit dem Punkt, descendendo angebracht und gebraucht werden, und moviret sonderlich die folgende Nota, so etwas geschwind fortgehet, mehr affectus, als die Semibrevis, welche in Erhebung und Verringerung der Stimme ohne Exclamation mehr stattfindet, auch bessere gratiam hat, welches in diesem Tractat bald ausführlich und mit sonderbaren Exempeln declariret werden soll."

„Die Vitia in der Stimme sind, dass etliche mit vielen respiriren und Athem schöpfen, etliche durch die Nase und mit Unterhaltung der Stimme im Halse, etliche mit zusammengebissenen Zähnen singen. Welches alles nicht wol zu loben stehet, sondern die harmony deformiret und unanmutig machet."

„2) Doctrina. Fürs andere muss ein Sänger rechte Wissenschaft haben, die Diminutiones (so sonsten insgemein Coloraturen genannt werden) lieblich und apposité zu formiren."

Hierauf folgen sämmtliche von Praetorius (siehe Monatshefte Seite 52 und Beilage) gebotenen Definitionen und Beispiele; die ersteren vier sind ziemlich nach dem Wortlaute, die letzteren theilweise vermehrt. So heifst es, das Tremolo ist nichts anderes als das Zittern der Stimme über einer Note auf zwei Clavibus; die Organisten nennen es Mordanten.

Nach der Erklärung der Passagi, zu denen Herbst ein Beispiel giebt (a, siehe die Tafel*), kommen die Exclamationen mit Exempeln von Dan. Bollius. Dieselben sind in Exclamatio languida (b), effectuosa (c), viva (d), piu viva (e), con ribattuta di gola (f 1, 2, 3, 4, 5, es giebt deren 5 Arten) getheilt (Seite 16—19).

---

*) Die Tafeln werden einem der nächsten Hefte beigegeben. D. Red.

Auf Seite 20 fangen die Uebungen von Fr. Rognoni und Adr. Banchieri an. — Auf Seite 51 folgen die Cadentien, welche allein auf die Instrumenta musicalia, als Violinen, Cornetten und Flöten gerichtet sind. Folgende Bemerkung geht voraus: „Es ist zu merken, dass im Anfang der Music der Bogen soll gegen der rechten Hand gezogen werden. Und wenn ganze Pausen vorhanden, muss man den Bogen abwärts, da aber nur halbe Pausen sich finden, denselben aufwärts führen. Auch ist zu wissen, dass so oft dieses Zeichen T. gefunden wird, soll man den Bogen unter sich, wo aber dieses andere Zeichen P. (das französische Tirez et Poussez) stehet, denselben über sich ziehen.

Zum Schlusse auf dem letzten Blatte benutzt Herbst aus Praetorius die Erklärung einiger italienischer Ausdrücke. G. Becker.

(Fortsetzung folgt.)

Mittheilungen.

* Theodor Ackermann in München (Promenadenplatz 10): Katalog Nr. 60, 1878. Enthält 766 Nrn. geschichtliche, theoretische und ältere praktische Musikwerke, alte Kirchen-Musik und Hymnologie. Die Preise sind sehr annehmbar. Der Katalog ist in ein Alphabet geordnet und nur die Manuscripte nehmen eine besondere Abtheilung ein. — Antiquarischer Anzeiger Nr. CIX, 1878, enthält auf S. 9—11 eine Anzahl ältere und neuere theoretische, biographische und praktische Werke.

* Von Ludwig Bussler, dessen strenger Satz in der musikalischen Kompositionslehre auf Seite 31 angezeigt war, ist neuerdings der „Contrapunkt und Fuge im freien (modernen) Tonsatz einschliefslich Chorcomposition in dreiunddreifsig Aufgaben“ in demselben Verlage erschienen (8°, 199 Seiten). Die zahlreichen Musterbeispiele aus Meisterwerken der älteren und neueren Periode geben dem Werke noch einen besonderen Werth.

* **Liederbuch von 1544** in neuer Ausgabe (8°, 251 Seiten), enthaltend: Einleitung, Biographieen, Melodieen (in allen Lesarten des 16. Jahrhunderts) und Gedichte, edirt von Eitner, Erk und Kade (Publikation 4. Jahrgang) ist bis zum Ende dieses Jahres zum herabgesetzten Preise von **3 Mark** statt 8 Mark zu beziehen durch die Redaktion, oder buchhändlerisch durch die T. Trautwein'sche Musikalienhandlung in Berlin.

* 2 Exemplare des Liegnitzer Musik-Kataloges vollständig und cartonniert liegen gegen Einsendung von je 3 Mk. bei der Redaktion zum Verkauf.

* Hierbei zwei Beilagen: 1) Schletterer's Katalog der in den Augsburger Bibliotheken aufbewahrten Musikalien. Seite 25—32. 2) 1 Tafel.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin S. W. Königgrätzerstr. 10.
Druck von Eduard Mosche in Grofs-Glogau.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

X. Jahrgang.
1878.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag und Expedition der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandl. in Berlin W. Leipzigerstrafse 107. Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.

No. 8.

Andreas Ornithoparchus

und dessen Lehre von den Kirchenaccenten. Nach der Schrift desselben *Musicae activae Micrologus, Lipsiae 1517,* dargestellt und mit Bemerkungen über die Anwendung der Lehre auf den liturgischen Gesang der lutherischen Kirche begleitet von **Justus W. Lyra,** Pastor in Bevensen bei Lüneburg. Mit einer lithographirten Beilage. Gütersloh, C. Bertelsmann, 1877. (VIII u. 57 SS.)

Die vorliegende Schrift beschäftigt sich mit einer Spezialität des Kirchengesanges, welche für die Geschichte der Musik nicht ohne Interesse ist. Es ist der musikalisch-liturgische Vortrag prosaischer Redestücke, wie er im Ritus der katholischen Kirche bis heute officiell ist und wie er von den Reformatoren auch in die deutsch-evangelische Kirche herübergenommen ward, wo er in zahlreichen Kirchengebieten und Gemeinden in ausgedehnterer oder beschränkterer Praxis bis auf die Gegenwart sich erhalten hat. Es sind namentlich die Episteln und Evangelien, an Stelle der letzteren in der Charwoche die Passionsgeschichte, ferner die sog. Collecten (die kurzen formulirten Gebete), in der lutherischen Kirche auch das Vater unser und die Einsetzungsworte beim heil. Abendmahl, es sind die verschiedenen Gattungen der Schriftvorlesung in den Nebengottesdiensten (lectio, prophetia, capitulum) und andere kleinere liturgische Stücke, welche von dem fungirenden Geistlichen in einem mehr oder minder eintönigen Recitativ nach bestimmten Regeln und Schematen vorgetragen werden. Auch der Gesang der Psalmen und der sogenannten Versikeln, der im wesentlichen dem Chor, dem Geistlichen höchstens in dem jedesmaligen ersten Versgliede zufällt, gehört dieser Gattung des Kirchengesanges an.

Der Zweck dieser gottesdienstlichen Praxis, welche bis in das christliche Alterthum zurückreicht, ist theils die Erhöhung der kirchlichen Feier, theils das vernehmbare Hineintönenlassen des vorgetragenen Wortes auch in die entfernteren Theile des Kirchenraumes. Seine sachliche Begründung aber hat dieses Verfahren in

in der auch sonst sich aufdrängenden Wahrnehmung, dass der menschlichen Sprache eine Musik innewohnt. Man beachte den Wechsel der Stimme in einem guten, ausdrucksvollen Redevortrage, und man wird staunen über die Fülle und Mannichfaltigkeit von Modulationen, welche das Sprachorgan ungezwungen und unabsichtlich hervorbringt. Und nun denke man sich einen kirchlichen Text, etwa einen biblischen Abschnitt in einem grofsen Kirchenraume vor zahlreicher Versammlung in gehobenem, weithin getragenem Tone feierlich und ausdrucksvoll vorgelesen: so hat man bereits einen an den Gesangston angrenzenden Sprechton, von welchem der Schritt zum wirklichen Singen nicht mehr weit ist. So ist denn die in Rede stehende Weise der musikalischen Recitation in der That ein Mittelding zwischen Sprechen und Singen. Darauf zwar hat diese Vortragsweise von vornherein verzichtet, die feineren Nüancirungen des Redetones, wie sie innerhalb der Satzglieder sich geltend machen, musikalisch zur Darstellung zu bringen; diese Tonabstufungen sind unmessbar; es würden hier Viertel- und Achtel-Tonstufen zur Anwendung kommen müssen, welche in der Tonleiter nicht existiren. Daher bleibt jene musikalisch-liturgische Deklamation innerhalb der Satzglieder auf einem und demselben Tone ruhen (Dominante, tonus currens), mildert aber ihre Monotonie nicht ohne Erfolg durch eine sorgfältig abgewogene Dynamik des Vortrages, welche jene lebensvolle sprachliche Metrik, wie sie der wohlgebauten prosaischen Rede eigen ist, jenen naturwüchsigen hingegossenen Wort- und Silben-Rhythmus, jenen Wellenschlag der Rede in Hebung und Senkung zu möglichst adäquatem Ausdrucke zu bringen weifs. Dagegen die fast stereotyp wiederkehrenden modulatorischen Bewegungen, welche das Sprachorgan bei den durch Interpunktionszeichen markirten Satzeinschnitten und Schlussfällen unwillkürlich hervorbringt, werden durch gewisse Abbeugungen der Stimme vom herrschenden Tone musikalisch nachgeahmt.

Als Mendelssohn in der Charwoche des Jahres 1831 die sixtinische Capelle in Rom singen hörte, „frappirte es ihn unsäglich", wie er in seinen Reisebriefen selbst schreibt, als er in den sog. Nocturnen am Palmsonntage zum ersten Male eine Lection absingen hörte und gewahr wurde, dass Komma, Frage und Punkt durch verschiedene Tonfälle markirt wurden. Der Psalmengesang ging ihm Anfangs wirr durcheinander, bis nach vielem Nachschreiben und Vergleichen es ihm gelang, acht verschiedene Psalmentöne zu unterscheiden. Freudig überrascht war er, als er in der Messe des Palmsonntags den Priester das wohlbekannte Bach'sche Credo in unum Deum intoniren hörte. Es ist die altkirchliche Intonation des nicänischen Glaubensbekenntnisses, welche sowohl der römischen als der lutherischen Kirche eigen ist. Aus dem liturgischen Vorrath der letzteren entnahm Bach die kurze Melodie, welche er im ersten Satze des Credo seiner H-moll-Messe in unzähligen Stimmenverschlingungen wiederklingen lässt. Heutzutage dürfte diese Gattung kirchlichen Gesanges auch in protestantischen Kreisen nicht mehr so obscur und seltsam erscheinen, zumal da die Kirche deutscher Reformation an diesem kirchlichen Erbgut ihren vollen Antheil hat.

Jene modulatorischen. Wendungen nun, welche die liturgischen Vortragstöne bei den Interpunktionszeichen eintreten lassen, sind nach den verschiedenen Riten und Schematen verschieden. Das Zutreffendste dieser Art ist etwa Folgendes:

Das Komma bewirkt entweder gar keine Ausweichung der Stimme aus dem herrschenden Tone, indem es blos durch ein kurzes Innehalten im Vortrage bezeichnet wird; oder es führt nur eine leichte Abbeugung des Tones mit sich, in der Art, dass die Melodie kurz vor dem Komma um eine Tonstufe aufwärts, oder um eine Tonstufe abwärts, oder um eine (kleine) Terz abwärts geht, um dann sofort wieder in den tonus currens zurückzukehren. Z. B.*)

c e d d c
nämlich für Christi Diener, (Luthers Episteltöne)

a a g a a
die Werke Christi hörte,
f f e f f f
wird das Evangelium gepredigет, (Luthers erster Evangelienton.)

f e f
sic canta comma, (vox bassa des Münster'schen Passionstones.)

c h c
sic cantat vox media comma, (Münster'scher Passionston.)

c e a
alle diese Rede vollendet hatte,
f f d d
dass nach zween Tagen Ostern wird, (deutsch-lutherischer Passionston.)

Das Semikolon, resp. Kolon, empfängt oft nur dieselbe leichte Modulation, welche das Komma hat, gewöhnlich aber eine stärkere, z. B.:

d d h
sic canta comma cum puncto;
d e h d d
sic duo puncta: (Antony, archäolog.-liturg. Lehrbuch, S. 197)

c h a e c c
In illo tempore: (römischer Passionston.)

f e d e f
Sic sacerdos canit duo puncta: (Cölnischer Passionston.)

c e a a c c
Dafür halt uns Jedermann: (Luthers erster Epistelton.)

f e f g f f
dass er sich schätzen liefs: (Luthers zweiter Epistelton.)

Meist treffend wird der Punkt in seinem natürlichen Tonabfall nachgeahmt: am einfachsten so, dass der Ton um eine Quint fällt, z. B.

c e f
De actibus apostolorum. (Römischer tonus lectionum).

Meist aber empfängt der Punkt eine reichere Modulation:

c e d d g
sic autem punctum. (Münster'scher Lectionston.)

c d e d c
sic vero punctum. (Münster'scher Evangelienton)

f g a g g g f
dass er gekreuziget werde. (Deutsch-lutherischer Passionston.)

c h e h a g
das fleifsig wäre zu guten Werken. (Luthers zweiter Epistelton.)

f f g b a g g f f
Dass alle Welt geschätzet würde.**) (Luthers zweiter Evangelienton.)

---

*) Die fett gedruckten Buchstaben bezeichnen die betonten Noten der Melodie.

**) Sollte wohl heifsen:
f g b a g f
Dass alle Welt geschätzet würde.

Am Zutreffendsten erscheint derjenige musikalische Ausdruck des Punktes, welcher den Ton in zwei Absätzen abfallen lässt. Horcht man auf die Modulation, welche die menschliche Stimme am Schlusse eines Satzes naturgemäfs hervorbringt, und fixirt man diese beobachteten Sprachtöne durch musikalische Töne, so ergeben sich folgende Schlussfälle:

d dh c g
sic vero punctum. (Antony a. a. O. S. 197 in einem Schema, welches er als tonus lectionum, prophetiarum, martyrologii nach „römischem“ Gebrauche bezeichnet.)

c c g ag f
sprach Jesus zu seinen Jün - gern.
da er zu Tische safs. (So in der Partie des Evangelisten im deutsch-lutherischen Passionstone.)

Endlich auch die Frage empfängt meist eine sehr treffende musikalische Darstellung. Die Stimme fällt zuerst um mindestens eine Tonstufe, passender um eine Terz oder Quart herab und steigt dann, die Scala verfolgend, in einer Reihe von Tönen aufwärts, um in derjenigen hohen Tonlage zu schliefsen, wie sie dem Fragetone naturgemäfs eigenthümlich ist, z. B.

f f c d e f
Was bekümmert ihr dies Weib? (Die Partie des Christus im deutsch-lutherischen Passionstone.)

Rechnet man hinzu, dass einige dieser liturgischen Vortrags-Schemata für den Beginn jedes neuen Satzes einen kleinen melismatischen Ansatz haben, ferner, dass da, wo ein Satzglied mit einem betonten einsilbigen oder mit einem fremdsprachigen Worte schliefst, noch besondere musikalische Regeln zur Anwendung kommen, sodann, dass öfter für den Schluss des ganzen Lesestückes eine noch reicher und melodiöser gestaltete Cadenz, als für den gewöhnlichen Punkt dargeboten wird; vergegenwärtigt man sich, dass die Regeln der Interpunktion selten dazu nöthigen, einem Satzgliede eine so grofse Ausdehnung zu geben, dass die Stimme übermäfsig lange auf einem und demselben Tone verweilen müsste, und behält man vor allem dies im Auge, dass es hier auf musikalischen Effekt gar nicht abgesehen ist, dass der Gesangston hier nur ein leichtes Vehikel ist für die Darstellung des überaus lebensvollen Sprach-Rhythmus: so wird man, selbst ohne praktisch eine Probe zu machen, es glaublich finden, dass diese älteste Gattung des musikalischen Recitativs, wenn sie auch dem modernen verwöhnten Ohre keine Reize bietet, doch für den kirchlich und musikalisch gebildeten Geschmack in ästhetischer Beziehung nicht unschön und ermüdend, in technischer Hinsicht nicht ohne Interesse ist. Am Sparsamsten sind die Concessionen an das musikalische Ohr in dem römischen Epistel- und Evangelientone zugemessen. Reich durch dramatische Auffassung und dreifach abgestufte Tonfärbung sind die Passionstöne, von denen der römische zum Theil in ausgedehnten Ligaturen sich bewegt Am melodiösesten und das Gemüth am meisten ansprechend erscheinen uns Luther's Epistel- und Evangelientöne, von denen der eine Evangelienton sogar dramatisch, nach Analogie des Passionstones, behandelt ist.

Nicht alle in dieser Gattung vorkommenden Vortragstöne wollen in das hier entwickelte Princip, welches auf dem Gesetze der natürlichen Sprachmusik basirt, sich einordnen. Es giebt einzelne musikalisch-liturgische Schemata dieser Art, welche bei sämmtlichen Interpunctionszeichen, auch bei Satzschlüssen, auch am Schlusse des Ganzen, eine so vorherrschende und durchgängige Neigung zur Erhöhung des Tones zeigen, dass namentlich der Punkt mit seinem nothwendigen Tonabfall gar nicht zu seinem Rechte kommt. Damit kann man sich ja befreunden, dass, wenn der Vortrag nun einmal monoton sein soll, der Punkt gar keinen Tonfall empfängt, sondern auf der Dominante schliefst; so im römischen Epistel- und Evangelienton. Der Vortragende wird hier, wie das auch bei den kleineren Interpunktionszeichen in geringerem Mafse erforderlich ist, durch gehörige Dehnung der Schlusssilben den Ruhepunkt markiren, zu welchem die Rede gelangt ist. Aber dass beim Punkt der Ton geradezu aufwärts steigt, erscheint unnatürlich. Diese Manier findet sich in gewissen Collecten- und Lesetönen einiger deutscher provinzieller Gesangstypen, nämlich auf katholischer Seite im Münster'schen Gebiet, auf lutherischer in mehreren norddeutschen Kirchengebieten in auffallender Uebereinstimmung. Dahin gehört der Münstersche Epistelton und der sehr ähnliche Epistel- und Evangelienton der pommerschen Agende von 1568;

ferner die Münster'schen Collectentöne, welche Antony a. a. O. S. 168 und 171 giebt. Dahin gehört auch ein lutherischer Collectenton, welcher in mehreren Agenden und Kirchenordnungen der heutigen braunschweigischen und oldenburgischen Gebiete, sowie im (lutherischen) Missale des Matthäus Ludecus, Havelberg 1589, erscheint, sowie auch die Dank-Collecte nach der Communion bei Ludecus, Fol 12. Es sind in diesen Vortragstönen hauptsächlich die von der Dominante a aufsteigenden Tongänge a h, a hc, a h h c, a h h c h c, a h a e c u. s. w, (in den lutherischen Ritualbüchern mit der irregulären Dominante h, bei Ludecus transponirt), welche in ihrem eigenthümlich elegischen Klange und in ihrer beständigen Wiederkehr ermüdend wirken.

Es bleibt nach diesen unvollkommenen Andeutungen kundigeren Händen, wie wir sie namentlich unter den römischen Chorallehrern suchen, überlassen, klarzustellen, ob die zuletzt erwähnten liturgischen Lesetöne als irregulär auszuscheiden sind, oder ob wir in dem Versuche, für die ganze in Rede stehende Gesangsgattung ein genetisches Princip aufzufinden, einen Missgriff gethan haben.

Die durch Regeln vorgeschriebenen Abbeugungen, welche die Stimme in den liturgischen Lesetönen macht, nennt man Accente, Kirchenaccente. Der Name soll von den alten Neumen herkommen, welche vielfach mit griechischen und hebräischen Accenten Aehnlichkeit hatten. Dass im Hebräischen die Accente nicht nur eine grammatische, sondern auch eine musikalische Bedeutung haben, ist auch anderweitig anerkannt und erwiesen. Noch heute kann man von orthodoxen Juden, welche in ihren Synagogen die Paraschen und Haphtaren (die alttestamentl. Abschnitte) in einem cantillirenden Tone gemeinsam lesen, auf die Frage, nach welchen Regeln dieser Gesangsvortrag sich richte, die Auskunft empfangen, dass die kleinen Pünktchen, Strichelchen, Häkchen u. s. w, welche über und unter dem hebräischen Texte stehen (die grammatischen Accente), die „Noten" seien, nach denen die Lektionen abgesungen werden.

Mit diesen Kirchenaccenten beschäftigt sich die in der Ueberschrift dieses Aufsatzes angezeigte Schrift des Pastors Lyra. Der Verf. legt seinen Erörterungen den auf der Hamburger Stadtbibliothek befindlichen Micrologus des Andreas Ornithoparchus von 1517 zu Grunde, welcher als Originalschriftsteller auf diesem Gebiete gilt. Es ist das dritte Buch des Micrologus, welches die Lehre von den Kirchenaccenten systematisch vorträgt. Man hat für die gewöhnlichsten Abbeugungen der Stimme vom herrschenden Tone gewisse Kunstausdrücke, welche unser Verf. nach seiner Quellenschrift folgendermaſsen wiedergiebt: accentus medius c . . . e a, acc gravis: c . . . e f, acc. moderatus: c . . . h a h, acc. acutus: c . . . h a e, acc. circumflexus: c . . . h a e f. Hiermit stimmen die Accente des Luc. Lossius, wie sie L. Kraufsold, Histor.-musikal. Handbuch, Erlangen 1855, S. 31 aus den Erotem. mus. pract., 1590, angiebt, im Wesentlichen überein; nur fehlt bei Lossius der acc. circumflexus, dagegen kommen hinzu der acc. immutabilis (welcher keine Modulation, sondern nur ein kurzes Innehalten, wie beim Komma, bezeichnet) und der acc. interrogativus.

Dass diese Accente den Reichthum modulatorischer Stimm-Bewegung, wie er in dieser Gattung liturgischen Gesanges existirt, bei weitem nicht erschöpfen, zeigt schon die kleine Auswahl, welche wir bei der musikalischen Darstellung der Interpunctionszeichen gegeben haben.

Etliche Regeln jener Accentlehre nun will unser Verfasser, um der Unkenntniss und der Willkür vieler Liturgen zu steuern, mit aller Strenge praktisch zur Anwendung gebracht wissen. Da er jedoch über „die liturgischen Altarweisen des lutherischen Hauptgottesdienstes" bereits eine besondere Schrift herausgegeben hat, so beschränkt sich der Verf. hier auf die musikalische Behandlung der deutschen Versikel und des deutschen Psalmengesanges. Für diesen Zweck erörtert er den prosodischen Charakter der deutschen Kirchensprache behufs des Arrangements der Text-Silben in den Schlussfällen. Diese Erörterung ist sehr nöthig; sie füllt eine fühlbare Lücke aus, welche die Reformatoren gelassen haben. Denn in der Handhabung des deutschen Textes für den recitirenden Gesang waren die Alten ungeübt; wie denn auch für den Chorgesang ihre Uebertragungen der deutschen Texte auf die gregorianischen Weisen oft sehr unbeholfen und undeutsch sind. Die Reformatoren waren noch zu sehr an die lateinische Sprache als liturgische Kirchensprache gewöhnt. Letztere bietet mit ihrer Fülle von sonoren Tönen ein bequemeres Substrat für jene Gesangs-

Declamation, wogegen die deutsche Sprache mit ihren vielen leichten Silben und namentlich mit ihrer grofsen Zahl schwankender Silben, welche, je nachdem man gerade spricht, ebenso gut als leichte wie als schwere behandelt werden können, besonders in den Schlussfällen Schwierigkeiten bereitet. Daher kommen in den musikalisch-liturgischen Quellenschriften der lutherischen Kirche die vielen Schwankungen im Anpassen der Silben an die Noten — wie sie übrigens auch in den katholischen Ritualbüchern nicht fehlen —, namentlich die Unklarheiten in Betreff derjenigen Noten der Schlussfälle, welche als betonte Noten zu markiren und denen auch betonte Textsilben zuzutheilen sind. Man muss, wenn man hier bestimmte Gesetze herausfinden will, nach vielem Vergleichen die Mehrzahl der unzweifelhaft klaren Fälle entscheiden lassen und hiernach die abweichende Minderzahl korrigiren. Auch Luther's Arbeiten auf diesem Gebiete dürften bei genauer Prüfung nicht ohne Korrektur bleiben.

Unser Verf. wählt aus dieser Materie, die ohnehin spezialer Natur ist, zwei Spezialitäten aus, für die er sich namentlich interessirt: 1) den Gebrauch des accentus acutus; 2) die Vermeidung mehr als zweisilbiger Senkungen: beides mit Anwendung auf die deutsche Psalmodie.

Der acc. acutus hat in den liturgischen Vortragsweisen sein gutes Recht; er entspricht durchaus dem Gesetze der natürlichen Sprachmusik, indem er einsilbigen betonten Schlusswörtern eine Schärfung des Tones giebt, wie sie auch dem Redevortrage naturgemäfs ist. Dieselbe Behandlung erfahren fremdsprachige, nicht declinirbare, namentlich hebräische Schlusswörter, weil im Hebräischen bei richtiger Aussprache der Ton vorherrschend auf den Endsilben der Wörter liegt. So geben die römischen Lehrbücher in ihren Formularen für die Lectionstöne z. B. folgende Anweisung:

c c d c h c d — c h c — c a c — c a c
monosyllabum sic. — vox peregrina sic. — orta est. — Abraham. etc.

Das sind verschiedene Gestaltungen des acc. acutus, vielleicht auch des acc. moderatus, der jenem als schwächere Nebenform zur Seite steht. — Auch die alten lutherischen Liturgiker haben zum Theil diesen Accent, so z. B. im tonus lectionum funebrium der pommerschen Agende: wahrlich, ich sage euch: obwohl (hc c c h a h) das auch die Modulation für das Kolon sein kann. Das reichste Material bietet die Passionsmelodie. Hier ist die Form c a c (vergl. oben bei orta est) eine Nebenform für das sonst durch c a bezeichnete Komma in dem Falle, dass das Satzglied mit einer betonten Silbe schliefst, obwohl nicht in konsequenter Durchführung; so bei Joh. Walther: und hiel-ten Rath, auch den Kelch, (c a c)

Für das Kolon oder Semikolon und in apokopirter Form für hebräische Schlusswörter dient folgender Accent:

c c h a c c — c h a c
zu Tische mit den Zwölfen — I-scha-ri-oth
al-le Ho-hen-priester. — den Bach Kidron

Dagegen die dem Punkt eigenthümliche Modulation lassen die lutherischen Lese-Schemata, soweit wir beobachtet haben, auch wenn vor dem Punkt ein scharf betontes oder ein hebräisches Wort steht, nicht durch den acc. acutus verdrängen, in dem richtigen Gefühl, dass der Punkt einen Tonabfall erfordert, den der acutus nicht giebt.

Wie weit die lutherischen Ritualbücher auch auf den Psalmengesang die Regel vom acc. acutus übertragen, habe ich vorläufig nicht genügend ermitteln können. Im katholischen Ritus hat die Mediation der Psalmentöne (die Cadenz des ersten Versgliedes) einen dem acutus analogen Accent, um dem einsilbigen betonten oder hebräischen Schlussworte eine Schärfung des Tones zu geben. Lautet z. B. im zweiten Psalmenton die Mediation „in pausa producta“ d. h. bei trochäischem oder daktylischem Ausgange der Textworte

f — g d d
Miserere mei — Deus
Lauda Jerusalem — Dominum

so hat sie in „pausa correpta“ eine verkürzte Form:

f g f g
cognovisti me, memento Domine David.

Es liegt das Gefühl zu Grunde, dass dem Text am Schlusse eine Silbe fehle; so schneidet man auch von der Melodie eine Note ab. Auf lutherischer Seite
a g
haben wir bei flüchtigem Nachschlagen nur bei Lossius das Memento, Domine,
a h
David (4. Ton) in dieser Weise behandelt gefunden. Bei der neueren Wiederaufnahme des Psalmengesanges in der evangel. Kirche hat man auf diese Accentregel gewöhnlich verzichtet, weil sie die Melodie alterirt und Ungeübten eine kleine Schwierigkeit bereitet; so namentlich Friedr. Hommel in seiner bedeutsamen Arbeit: „Der Psalter, nach der deutschen Uebersetzung Dr. M. Luther's für den Gesang eingerichtet". Stuttgart 1859. Unser Verfasser dagegen tritt mit Entschiedenheit dafür ein, dass jenes Verfahren auch im deutschen Psalmen- (und Versikel-) Gesange praktisch zur Anwendung komme, und zwar nicht blos beim 2., 4., 5. und 8. Psalmentone. wie im römischen Ritus, sondern bei sämmtlichen Psalmentönen, wie im Münster'schen Ritus. Zugleich fordert er, dass nicht blos, wie nach der römischen Choralléhre, einsilbige betonte Schlusswörter, sondern auch mehrsilbige Wörter, deren letzte Silbe betont ist, wie „zerschlägt", „immerdar" u. s. w. in dieser Weise behandelt werden. Gegen diese Vorschläge dürfte kaum von irgend einer Seite ein wesentlicher Einwand erhoben werden.

Die andere Angelegenheit, für die der Verfasser sich lebhaft interessirt, betrifft die Behandlung der Senkungen im Redetone, der tonlosen Textsilben in den Ausgängen der Versglieder, wie sie im deutschen Psalter öfter zu zwei und drei, bisweilen scheinbar zu vier an der Zahl sich anhäufen. Die Voraussetzung der Psalmenmelodieen in ihren Schlussfällen ist die, dass die Ausgänge der Textworte trochäisch (— ◡) oder ditrochäisch (— ◡ — ◡ gestaltet seien. Z. B. Ps. 2 nach dem 8. Tone:

c d c c h c a g
Warum toben die Heiden, Und die Leute reden so vergeblich?

Tritt aber an die Stelle des Trochäus ein Daktylus (— ◡ ◡) oder ein Amphimacer (— ◡ —), so dass in der Senkung zwei Silben vorhanden sind, so hilft man sich ganz einfach dadurch, dass man die betr. Senkungsnote in zwei gleichlautende Noten zerlegt und so die überzählige Silbe unterbringt.

c h c c a g g
Z. B. Und der Welt Enden zum Eigenthum.

So in der deutschen, wie in der lateinischen Psalmodie, wie überhaupt im recitirenden Gesange. Wollen aber drei Silben an die Senkungsstelle treten, so erklärt unser Verf., gestützt auf die deutsche Verslehre, das für unzuläfsig. Hommel z. B. accentuirt (Ps 139):

Bettete ich mir in die Hölle, siehe, so bist du auch da.
Lyra dagegen: . . . . . siehe, so bist du auch da.
Hommel: So muss die Nacht auch Licht um mich sein.
Lyra: So muss die Nacht auch Licht um mich sein.

Derartige Psalmenstellen führt der Verf. in grofser Anzahl an, um zu zeigen, wie eine bequeme oder wenigstens erträgliche Betonung der Silben behufs der Einrichtung des Psalmentextes für den Gesang erreicht werden könne. Als Hülfsmittel für diesen Zweck schlägt er vor: 1. die Herstellung elidirter Vokale, z. B. „Herren" anstatt „Herrn", um trochäische Ausgänge zu gewinnen, wie schon Hommel gethan hat; 2) die Elision vorhandener Vokale, um die Häufung tonloser Silben zu vermeiden; 3. die Aufsuchung der Nebenhebungen, d. h. derjenigen Silben, welche gewöhnlich tonlos sind, aber allenfalls eine schwache Hebung des Tones vertragen. So verfuhr auch Hommel bereits, um die Ueberzahl unbetonter Silben zu reduciren, z. B. Finsterniss ist wie das Licht. Unser Verf. geht darin weiter, indem er accentuirt: ihr Inwendiges ist Herzeleid, oder: ihr Inwend'ges pp. Wohnungen des Höchsten sind, sehen das Licht nimmermehr. Wenn in einzelnen Fällen auch diese Mittel nicht ausreichen, um eine annehmbare Accentuation zu erreichen, so will der Verf. 4. in dem Luther'schen Psalmentexte leise Veränderungen oder Umstellungen vorgenommen wissen.

Wir haben uns mit diesen Details nicht so eingehend beschäftigt, wie der Verf., erlauben uns jedoch die bescheidene Bemerkung, dass,

wenn die deutsche Sprache die dreisilbigen Senkungen nun einmal hat, und wenn der recitirende Gesang eine möglichst treue Nachahmung des Redetones sein soll, auch der Psalmengesang diese sprachliche Erscheinung nicht absolut negiren kann, zumal da die praktische Ausführung keineswegs so unschön oder lästig ist, wie es nach der Darstellung des Verf. scheint, während die Betonungen, die letzterer vorschlägt, bisweilen recht unnatürlich sind. Auch sehen wir nicht ein, wie auf den deutschen Psalmentext die Regeln der neueren Verslehre Anwendung finden sollen; denn wenn auch aus Luther's Uebersetzung der Geist der hebräischen Poesie athmet, so ist sie doch der Form nach unzweifelhaft ein prosaischer Text

Das Schriftchen liest sich nicht ganz leicht. Der Verf. besitzt zwar im Einzelnen eine prägnante Darstellungsweise, aber dem Ganzen fehlt die übersichtliche Anordnung. Dazu kommen die vielen, zum Theil sehr ausgedehnten Anmerkungen unter dem Text, welche den Leser fortwährend unterbrechen und bisweilen auf sehr entlegene Seitenwege führen. Doch hat der Verf. augenscheinlich sehr eingehende musikwissenschaftliche Studien gemacht, deren Verwerthung wünschenswerth erscheint. Es würde uns freuen, wenn es dem verehrten Herrn Verf. gefallen möchte, nach diesen seinen „mikrologischen“ Beschäftigungen, deren Veröffentlichung ihrer Natur nach nur einem beschränkten Leserkreise dienen kann, für seine weiteren literarischen Arbeiten Themata von umfassenderem und gemeinnützigerem Inhalte zu wählen. Wir schlagen demselben vor, einen Gregorius redivivus zu schreiben: Geschichts- und Lehrbuch des gregorianischen Gesanges in der lutherischen Kirche, zugleich für den praktischen liturgischen Gebrauch eingerichtet. Oder wenn der Verf. seine Vorliebe für monographische Arbeiten beibehalten will, so empfiehlt sich vielleicht eine Charakteristik und Würdigung der verschiedenen provinziellen Typen des gregorianischen Gesanges; oder, was wir hier anzuregen versuchten, eine Untersuchung über das genetische Princip der liturgischen Vortragstöne. Doch müssen wir den Verf, wenn er wiederum schriftstellerisch auftritt, ernstlich ersuchen, 1. den Inhalt der Anmerkungen, die er zu geben liebt, soweit sie zur Sache gehören, in den Context zu verarbeiten, soweit sie nicht zur Sache gehören, überhaupt wegzulassen; 2. anstatt des angehängten alphabetischen Sachregisters, welches für ein Schriftchen von zusammen 65 Seiten einen ungewöhnlich mannichfaltigen Inhalt anzeigt, eine nach Capiteln und Paragraphen geordnete Inhalts-Uebersicht voranzustellen.

Julius Richter.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin S. W. Königgrätzerstr. 101.
Druck von Eduard Mosche in Grofs-Glogau.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

X. Jahrgang. 1878.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg. — Kommissionsverlag und Expedition der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandl. in Berlin W. Leipzigerstrafse 107. Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.	No. 9.

Die königliche Musikaliensammlung in Dresden.

Vor Kurzem ist obige Sammlung in den Besitz einer interessanten Collection indischer Musikinstrumente und Schriften über hindostanische Musik gekommen, welche Sr. Majestät dem König von einem der vornehmsten und reichsten Fürsten Indiens, dem Rajah Sourindro Mohun Tagore, verehrt worden ist. Dieser gelehrte indische Nabob, ein Mäcen der Künste und Wissenschaften, führt den Titel eines Doctor of Music, ist Gründer und Präsident der bengalischen Musikschule und Mitglied vieler gelehrten Gesellschaften Frankreichs, Englands, Schwedens, Belgiens u. s. w. Er hat sich grofse Verdienste um die Förderung der Sanskritstudien und insbesondere um die Kenntniss altindischer Musik erworben. Doch hat er nicht nur historische Ermittelungen veranlasst, sondern auch die moderne Musik zu kultiviren gesucht und zu diesem Zwecke eine Musikschule in Kalkutta gegründet und deren Bestehen gesichert. Professor Weber in Berlin gedenkt seiner auf das Schmeichelhafteste in den Lectures on Indian literature (Januar 1876) und betont seine Kenntniss der indischen Musik und Literatur, sowie der europäischen Sprachen.

Fürst Tagore bemerkt in einem Schreiben an Se. Majestät den König, dass der Ruf von der Pflege, welche Künsten und Wissenschaften in Sachsen zu Theil werde, bis nach Indien gedrungen sei. Grofse Bewunderung hege man dort für die bedeutenden Gelehrten der Universität Leipzig wegen ihrer tiefen Forschungen, die Sprachen

und Sitten der alten Indier betreffend. Nicht minder habe sich bis in seine Heimath der grofse Ruf des Conservatoriums für Musik in Leipzig verbreitet. Der Fürst bittet schliefslich, seine Sendung einer der weit und breit berühmten königl. Sammlungen einreihen zu lassen, was denn auf Befehl Sr. Majestät auch geschehen ist. Zunächst sind es die Nachahmungen dreier alter Hinduinstrumente, welche das Interesse des Forschers in hohem Grade erregen dürften.

1) Eine Kinnari-Vina, ein zitherartiges Instrument, erinnert an die Form der Laute. Dieselbe hat 5 Metallsaiten, abwechselnd von Stahl und Messing, die mit einem Schlagring (Plectrum) von dünnem Drath gerissen werden; auf dem langen Griffbrette befinden sich 16 Bünde von Metall im Umfange von zwei und einer halben Oktave, die verschoben werden können. Die Vina ist das Lieblingsinstrument der Hindostaner und daher oft im orientalischen Geschmacke reich und luxuriös ausgestattet. Auch das vom Fürsten Tagore geschenkte Exemplar enthält Ausschmückungen von Silber, edlen Steinen und Goldstoffen.

2) Die Sarangi ist ein Saiteninstrument, welches im Princip der Viola d'amore gleicht. Es hat 4 starke Darmsaiten, welche mit einem Bogen gestrichen werden; darunter liegen 11 Metallsaiten (Sympathetic wires), welche beim Spielen der oberen Saiten zum Mitschwingen gebracht werden. Die Sarangi dient in Indien hauptsächlich zur Begleitung des weiblichen Gesanges.

3) Die Nyas-Taranga oder Upanga ist ein uraltes eigenthümliches Instrument, welches aus zwei silbernen trompetenartigen Röhren mit Schallbecher besteht, die am oberen Ende eine Oeffnung haben, nicht gröfser, als ein Stecknadelknopf. Die Nyas-Taranga hat also das Aussehen eines Blasinstrumentes, wird aber eigentlich nicht geblasen. Man setzt die beiden Röhren an die Kehle auf die Stimmbänder und soll bei starkem Athmen einen hellen schalmeiähnlichen Ton hervorbringen können. Das Instrument tönt auch, wenn man es auf die Backen oder Nasenlöcher stellt. (It has to be placed on the throat upon the vocal chords, and being breathed upon strongly will produce a clear reedy note. It can also be made to produce sound when placed upon the cheeks and the nostrils.) Man soll es dahin bringen können, vollständige Melodieen auf dem Instrumente erklingen zu lassen. Dasselbe stammt aus den nordwestlichen Provinzen Indiens und wird in Kalkutta von einem Professor der Musikschule, namens Kally Prosunno Banerjee, gespielt. Eine Photographie dieses Herrn zeigt, wie das Instrument anzusetzen

ist. Bei der Anwesenheit des Prinzen von Wales in Kalkutta hat sich der Künstler mit Beifall vor dem Fürsten hören lassen. Ich muss gestehen, das mir die Hervorbringung eines Tones ohne directe Einführung des Athems in die Schallröhre unverständlich ist, doch wird die Sache sicher ihre Begründung haben, da sie aus so guter Quelle stammt. Jedenfalls ist der Ton, welcher hervorgebracht wird, sehr schwach, ja nur summend.

Illustrirt und vervollständigt wird diese interessante Sammlung von Musikinstrumenten durch 21 gedruckte Schriften über indische Musik in englischer und Sanskritsprache, theils historischer Art, theils zum Unterricht bestimmt. Ein Theil dieser Bücher, welche sämmtlich in Kalkutta erschienen sind, ist vom Fürsten Tagore selbst geschrieben, ein anderer Theil ist auf seine Veranlassung gesammelt und herausgegeben worden.

Sicherlich wird allen Geschichtsforschern und Orientalisten dieser neue Quellennachweis nicht ohne Wichtigkeit sein, um so mehr, da die Munificenz Sr. Majestät des Königs die Besichtigung und Benutzung der königl. Musikaliensammlung allen Denen gestattet, welche sich dafür interessiren.

Dem Vernehmen nach hat Fürst Tagore auch der Universitätsbibliothek Leipzig eine Anzahl Sanskritwerke geschenkt.

M. Fürstenau.

(Dresdener Journal Nr. 144 vom 23. Juni 1878.)

Die Musik in Spanien.

F. A. Gevaert in Brüssel hat im Auftrage des Ministeriums im Jahre 1850 (sic?) Spanien bereist, um die dortigen Musikzustände kennen zu lernen und seinen Bericht darüber in dem 19. Bde. (Nr. 1) der Bulletins der Academie royale de Belgique veröffentlicht, der wieder von W. Langhans in deutscher Uebersetzung in der Bock'schen Neuen Berliner Musikzeitung (1878 Nr. 13—16) Aufnahme gefunden hat.*) Der Artikel verdient schon deshalb unsere Beachtung, da er die Beobachtungen eines unserer gebildetsten Musiker enthält und in gleicher Weise die gegenwärtige Musik, die vergangene (die in den Archiven liegende), wie auch die Volksmusik (Volkslied) auf dem Lande in seinen Kreis zieht. Die Ausbeute

*) Jedenfalls mit Erlaubniss des Verfassers und daher auch unter Verantwortung desselben.

ist aber nicht allzu ergiebig gewesen, und was die Schätze älterer Zeit betrifft, sogar sehr gering. Nicht etwa weil sich in den Archiven nichts vorfindet, sondern weil der Fremde von den Kapellmeistern der Kirchenarchive mit Misstrauen betrachtet und demselben jegliche Gelegenheit entzogen wird Einsicht in die Sammlungen zu erhalten. In Toledo ging man während der Anwesenheit des Herrn Gevaert sogar so weit, in den Zeitungen den Minister des Unterrichts und der öffentlichen Arbeiten (damals Seijas de Lozano) dringend zu ersuchen, den Zutritt zu den Archiven und Bibliotheken solchen Reisenden unmöglich zu machen, die von auswärtigen Regierungen abgesandt seien. Herr Gevaert fügt hinzu: Da vor mir kein Fremder zu musikalischen Zwecken Spanien besucht hat, so konnte der Verfasser dieses Artikels, der Tags darauf noch in vier anderen Zeitungen Aufnahme gefunden hatte, nur mich im Auge gehabt haben. Unter diesen Umständen ist es daher auch Herrn G. nur hie und da geglückt die Sammlungen ganz oberflächlich kennen zu lernen, musste aber dort durchweg die Erfahrung machen, dass sie sich in einem höchst verwahrlosten Zustande befanden. Ueber einige Bibliotheken finden sich Seite 98, Spalte 2, kurze Notizen. Sie lassen sich in Folgendes zusammenfassen: Bei Barcelona liegt das Kloster Mont-Serrat, welches vor der Aufhebung der geistlichen Besitzthümer eine Pflanzschule für alle in Spanien auftauchenden musikalischen Talente war, heute jedoch nur noch Spuren seiner früheren Bedeutung erkennen lässt. (Worin diese bestehen giebt Herr G. nicht an.) Von Barcelona ging derselbe nach Saragossa, um die musikalischen Archive der dortigen Kathedrale und der Kirche „Virgen del Pilar" kennen zu lernen, doch fand er auch hier nur geringe Ausbeute, da der gröſste Theil der Musikalien während der zwei Belagerungen, welche die Stadt im Anfange dieses Jahrhunderts auszuhalten hatte, verloren gegangen oder zerstört ist. „Das wenige noch Vorhandene ist nicht geeignet einen hohen Begriff von dem früheren Zustande dieser Sammlung zu geben, die vielmehr zu den wenigst bedeutenden der Halbinsel gehört haben muss." Lohnender war der Aufenthalt in Madrid, „theils durch die musikalische Bedeutung dieser Stadt selbst, theils durch die von hier aus wiederholt unternommenen Ausflüge nach Escorial und Toledo, zwei Plätze, deren an alter Musik überreiche Bibliotheken sich mit Recht einer groſsen Berühmtheit in Spanien erfreuen." Eingehendere Mittheilungen über die Schätze selbst giebt Herr G. nicht. Er äuſsert sich darüber folgendermaſsen: „In Folge der

erwähnten Uebelstände muss ich mich darauf beschränken, die musikalischen Schätze, welche noch in Spanien zu heben sind, nur im Allgemeinen zu erwähnen; abgesehen davon, dass eine Kenntnissnahme derselben im Einzelnen nur durch jahrelangen Aufenthalt im Lande möglich wäre, so hatte meine Reise nicht den Zweck, die musikalische Philologie und Archäologie zu bereichern, und ich würde das eigentliche Object derselben, das Studium der praktischen Musik, aus den Augen verloren haben, wenn meine Zeit ausschliefslich dem Durchstöbern der staubigen Archive der Kathedralen gewidmet gewesen wäre" (S. 90). Den darauf folgenden Abschnitt, welcher der Entwikelung der Musik in Spanien gewidmet ist, müssen wir einer genaueren Prüfung unterwerfen, um nachzuweisen, inwieweit Herr G. und sein Uebersetzer Langhans irren. Seite 105 liest man: „Vor der Regierung Karl's V. zeigt sich keine Spur von mehrstimmigen Kompositionen in Spanien, sei es, weil die Kenntnisse des Kontrapunktes trotz seiner Verbreitung in den Niederlanden und in Italien noch nicht nach Spanien gedrungen war, sei es, weil der fortwährende Verkehr mit den Arabern das Ohr der Spanier an deren Musik gewöhnt hatte, eine Gewöhnung, welche noch heute nicht ganz verloren scheint, da die bizarren und harmoniewidrigen Tonfolgen im Volksgesange der südlichen Provinzen mit der arabischen Musik, soweit diese uns aus den Mittheilungen Fétis' und Villoteau's bekannt sind, eine auffallende Uebereinstimmung erkennen lassen. Unter Philipp II. tritt plötzlich die spanische Kirchenmusik in denselben Formen und in derselben äufseren Vervollkommnung hervor." Hierzu die Anmerkung: „Es ist schwer zu bestimmen, welche dieser beiden Schulen auf die Kirchenmusik in Spanien den gröfseren Einfluss ausgeübt hat; jedoch scheint es unzweifelhaft, dass die Schöpfungen der niederländischen vor denen der italienischen auf der Halbinsel Eingang gefunden haben; denn während in den, zu jener Zeit entstandenen Sammlungen Palestrina nur sehr spärlich vertreten ist, besitzt doch jedes einigermafsen bedeutende Archiv eine reiche Auswahl von Motetten des Josquin des Près, des berühmtesten der damaligen niederländischen Kontrapunktisten."

Man könnte meinen, die Entdeckung dieser ganz unbekannten und höchst merkwürdigen Erscheinung wäre das Resultat der sorgsamsten Prüfung der Archive, der Stadt- und Staats-Register in Spanien, wenn uns Herr G. nicht kurz vorher erklärt hätte, dass er daran meistentheils gehindert worden sei und überhaupt keine

grofse Neigung zu den staubigen Bibliotheks-Schätzen fühle. Obgleich die Musikgeschichte Spaniens noch wenig erforscht ist, so wissen wir immerhin so viel Thatsächliches, dass man keine Ursache hat so vage Behauptungen auszusprechen, die schon an und für sich gegen jede naturgemäfse Entwickelung sprechen. Um nur Einiges anzuführen, was obige Behauptung entkräftet, erwähnen wir, dass Karl V. (regierte von 1520—1556) eine Kapelle in Madrid unterhielt, die mit bedeutenden Kräften ausgestattet war; unter andern war Nicolas Gombert von 1530—1534 Lehrer des Sängerchores daselbst (Fétis, Biogr. univ. nach den Regist. des königl. Archivs in Brüssel). Vander Straeten widmet der kaiserl. Kapelle in Madrid unter Karl V. und Philipp II. im 3. Bd. seiner La Musique aux Pays-Bas ein volles Kapitel (S. 136—180). Hilarion Eslava, ein madrider Musikgelehrter, gab um 1860 zehn Bände ältere Gesangwerke von spanischen Komponisten heraus, welche die Zeit vom 15. bis 19. Jahrh. umfassen. Aufserdem kennen wir eine bedeutende Reihe ausgezeichneter spanischer Theoretiker und Komponisten, die vor Philipp II. gelebt und gewirkt haben, so der berühmte Christophorus Morales Hispanus (aus Seviglia), der nach Schelle (die sixtinische Kapelle) von 1535 bis 1548 im Dienste des Papstes Paul III. stand. Im letzteren Jahre ging er wieder nach Spanien. Die Herausgabe seiner Werke fällt in die Jahre 1539—1550. Ferner Bartholomeo Escobedo, um 1510 in Spanien geboren, Diego del Castillo, ein berühmter Orgelspieler, dann die Theoretiker Alphonso del Castillo und J. de Espinosa, geb. in Toledo im 15. Jahrh., letzterer schrieb um 1512 zwei Tractate. Wo es theoretische Lehrer giebt, finden sich auch Schüler und es liegt gar kein Grund vor, Spanien gegen irgend ein anderes europäisch-kultivirtes Land zurückzusetzen, oder seine Entwickelung in eine spätere Zeit zu verlegen. Gegen jegliche geschichtliche Kenntniss verstöfst aber die oben mitgetheilte Anmerkung. Zur Zeit Königs Philipp II. war von einem unbedingten Einflusse der Niederländer auf die Entwickelung der Musik überhaupt nichts mehr zu bemerken und fällt derselbe vielmehr ins 15. Jahrh. und in den Anfang des 16. In der Mitte des letzteren Jahrhunderts aber halten sich die Nationen völlig auf gleicher Höhe, und Deutschland,*) Belgien, Italien, Frankreich,

*) Es kann nicht oft genug wiederholt werden, dass Deutschland nie in dem Mafse von den Niederländern überfluthet war, als Italien, Frankreich und Spanien. Deutschland besafs selbst zur Zeit der Blüthe der Niederländer einen solchen Ueberfluss an bedeutenden Musikern, dass es noch dem Auslande einen

Spanien und England bringen eine Reihe bedeutender Musiker hervor, die in fast übereinstimmender Ausdrucksweise nach dem höchsten Ideale streben. Man nehme nur irgend ein Verzeichniss der Kapellmeister oder Organisten an irgend einer bedeutenden Kapelle zur Hand, und man wird von der Mitte des 16. Jahrhunderts ab bemerken, dass die Bevorzugung von niederländischen Meistern aufhört. Man darf überhaupt nie vergessen, dass die Niederländer sich nur durch eine schnell aufeinanderfolgende Reihe von bedeutenden Musikern auszeichneten und dadurch scheinbar die anderen Nationen verdrängten, etwa wie Deutschland am Ende des 18. Jahrh. alle andern Nationen in den Schatten stellte. Ein Blick in die Sammelwerke von Petrucci, Oeglin, Peter Schoeffer, Attaingnant u. a. belehrt uns, dass keine Nation, selbst in der Zeit der höchsten Blüthe der Niederländer zurück blieb. Wenn aber Herr Gevaert in den spanischen Codices, die zur Zeit Philipp II. geschrieben sein sollen, nach Palestrina sucht, so vergisst er ganz, dass Palestrina erst am Ende des 16. Jahrhunderts zu allgemeiner Anerkennung gelangte. In den gedruckten Sammelwerken z. B. tritt er zum ersten Male im Jahre 1583 auf, in dieser Zeit trifft man aber nur äufserst selten noch auf ein Werk von Josquin Deprès, während er in Sammelwerken früherer Zeit häufig zu finden ist, besonders in der Zeit von 1501—1550.

Im weiteren Verfolge des Artikels nennt Herr G. noch einige spanische Komponisten, von denen eine grofse Anzahl ihrer Werke sich in der Kathedrale zu Toledo befinden (S. 106), es sind dies Escobedo, Antifevin (dies kann nur Anton de Fevin sein, der aber ein Niederländer war und bereits 1516 nicht mehr gelebt hat), Torrentes und Penalosa. Weiter giebt er über den Stand

---

Theil davon abgab, wie Thomas Stoltzer, der am ungarischen Hofe Kapellmeister war und Heinrich Finck, Kapellmeister am polnischen Hofe. In Deutschland selbst angestellt, nennen wir Heinrich Isaac und Ludwig Senfl in der kaiserl. Hofkapelle in Wien, letzterer später am Hofe zu München. Paul Hofheimer, Organist am kaiserl. Hofe und Johann Walther am Hofe zu Torgau und später zu Dresden. Die deutschen Musiker fanden am deutschen Liede, welches sie schon in frühester Zeit mit Vorliebe zum mehrstimmigen Kunstgesange benützten, und in ganz anderer Art bearbeiteten als der Franzose seine Chanson und der Italiener seine Canzone, einen so vortrefflichen Lehrmeister, dass sie selbst in den Messen, Motetten und anderen Kirchengesängen einen selbstständigeren Weg einschlugen, der mehr auf den musikalischen Ausdruck gerichtet war, als auf die kunstvolle Verknüpfung von verschiedenen Themen wie wir sie bei den Niederländern in der Blüthezeit finden.

der neuesten Leistungen der Spanier Bericht, der aber wenig Erfreuliches meldet. Von gröfserem Werthe ist, was er über Volkslieder und Volkstänze mittheilt (S. 113 u. f.). Hier zeichnet sich besonders Andalusien aus; dasselbe besitzt noch eine ganz eigene Art von Volksliedern, die bei ihrem Mangel an einer bestimmten Tonalität ganz und gar dem Typus der arabischen Musik entsprechen. Herr G. giebt eine genaue Analyse von diesen Volksliedern, theilt aber leider keine Musikbeispiele mit.

Das Schlusskapitel verbreitet sich über die heutigen Orchester in Spanien, über die Conservatorien für Musik und ihre Lehrmethode, und gelangt Herr G. zu dem Endresultat, welches er in folgende Worte fasst: „Als Gesammtergebniss meiner, die Musik in Spanien betreffenden Beobachtungen darf ich schliefslich die Ueberzeugung aussprechen, dass dies Land, wiewohl in seiner musikalischen Ausbildung bedenklich zurückgeblieben, doch keineswegs die Nichtachtung verdient, welche das übrige Europa seinen künstlerischen Bestrebungen beweist; um so weniger, als die besseren der dortigen Musiker sich der Mängel des nationalen Kunstlebens wohl bewusst sind und zur Beseitigung derselben eine Thätigkeit entwickeln, welche die günstigsten Resultate erwarten lassen.“ Eitner.

Georg Rhau.

Biographie.

(Rob. Eitner.)

Fleifsige Männer, ohne mit hervorragenden Talenten begabt zu sein, leisten oft mehr und wissen sich der Welt auf Jahrhunderte hinaus nützlicher zu machen, als geistreiche, hochbegabte Männer, die Alles können, Alles geistig beherrschen und doch nicht verstehen ihre Kräfte und ihr Wissen zu verwerten. Georg Rhau, der in keiner Weise sich durch hervorragende Leistungen ausgezeichnet hat, geniefst dennoch, behufs seiner praktischen Wirksamkeit, noch heute einen geachteten Namen, und die Reformatoren des 16. Jahrhunderts fanden an ihm einen redlichen Arbeiter, der ihre Ideen auf seine Weise zu unterstützen und zu verbreiten wusste. Für die Musikgeschichte dagegen hat er in anderer Weise gewirkt, indem er durch die Herausgabe von Musik-Sammelwerken die Arbeiten der besten deutschen Meister der Nachwelt erhalten hat, welche uns sonst wahrscheinlich verloren gegangen wären. Ich

nenne nur das Sammelwerk von 1542: Sacrorum Hymnorum, welches unter Anderem 22 Kompositionen von Heinrich Finck und 39 von Thomas Stoltzer enthält. Besonders um die Erhaltung der Kompositionen des Letzteren hat er sich ein vornehmliches Verdienst erworben, denn während in anderen Sammelwerken dieser Zeit nur 25 Kompositionen von ihm sich finden, hat Rhau im Ganzen 63 veröffentlicht, die uns erst die Möglichkeit gewähren, Stoltzer nach allen Seiten hin kennen und schätzen zu lernen.

Ueber Rhau's Leben und Thätigkeit besitzen wir eine kleine Broschüre, die aber so wenig bekannt geworden ist, dass keine der vielen Musik-Lexica Notiz davon genommen hat und daher die Nachrichten über ihn dunkel und unbestimmt lauten. Der Titel dieser Broschüre lautet:

Was hat die Leipziger Thomasschule für die Reformation gethan? Rede von Pr. Friedr. Wilh. Ehrenfried Rost, Rector der Thomasschule in Leipzig. Lpz. 1817 bei Wilh. Staritz. In 4⁰.

Der grösste Theil dieser gegen 60 Seiten langen Rede ist Rhau gewidmet, und wir erfahren daraus Folgendes, dem ich noch Einzelnes hinzufügen kann:

Rhau ist gebürtig aus dem Städtchen Eisfeld an der Werra im „Fürstenthum Coburg“. Er muss 1488 geboren sein, denn in der neuen Auflage seiner „Erklärung der Artikel unsers christlichen Glaubens“, 1563 von den Erben herausgegeben, liest man unter seinem Portrait die Verse:

Also war ich Georg Rhaw gestalt,
Do ich nun sechzig jar war alt,
Und nam darnach gar bald ein End,
Befalh mein Geist in Gottes hend
Anno M.D.XLVIII.

Diese Verse sind auch in lateinischer Sprache abgedruckt in den Epitaphia Rhauorum, composita per Joan. Reuschium, Vitebg. 1550. Dort erfahren wir auch den Tag seines Todes, der am 6. August 1548 eintrat und nochmals die Bemerkung: Aetatis suae 60.*)

In dem Matrikelbuch der Universität Leipzig ist er 1518 bereits

*) Dieses Druckwerck „Epithaphia Rhauorum“ kennt der Verfasser nur der Beschreibung nach und obgleich er es in Zwickau auf der Rathsschul-Bibl. suchte, konnte er es damals nicht finden. Ich war glücklicher damit und habe es bereits Monatsh. VII. Jahrg. p. 163 beschrieben, wonach ich Rost verbessern konnte.

als Baccalaureus der Philosophie unter dem Namen „B. Georgius Rauch de efswelth“ eingetragen und 1519 muss er Cantor an der Thomas-Schule daselbst gewesen sein, denn in der „Isagoge de compositione cantus“ von Galliculus, 1520, welche sich in mehreren Ausgaben dem Rhau'schen Enchiridion anschliefst, schreibt Galliculus im 1. Kapitel: Non enim plerisque ignotum est, Georgium Rhav cantorem Lypsicum, hominem mihi familiaritate junctissimum, quaedam (f. quondam) in divi Thomae aede, circumstante maxima homnium turba, sacrificium duodecim vocum harmoneis conflatum, depromisisse.

Man nimmt allgemein an, dass damit die Disputation zwischen Luther und Eck (27. Juni bis 16. Juli 1519) gemeint sei, welche durch eine solenne Musikaufführung eingeleitet wurde, fügt dem aber noch hinzu, dass die 12stimmige Messe von der Komposition Rhau's gewesen sei, was ich aber nicht behaupten möchte, denn unter „conflatum“ kann man doch nicht „komponiren“ verstehen; auch hat sich Rhau nie mit gröfseren Kompositionen beschäftigt. Einige Beispiele in theoretischen Werken abgerechnet, können wir weder im Druck noch im Manuscript irgend eine Komposition von ihm nachweisen, trotzdem er doch als Notendrucker und Verleger die beste Gelegenheit hatte seine Werke zu veröffentlichen, wie es z. B. seine Fachgenossen Ant. Gardano in Venedig und Tylman Susato in Antwerpen gethan haben.

Schon im Jahre 1520 finden wir Rhau als Schulmeister in Eisleben, denn sein Freund Christoph Hegendorf nennt ihn in der Zuschrift seines „Libellus de Syntaxi Latinorum“ vom Jahre 1520: „Ludimagistrum Eyslebium“. Rost glaubt in dem schnellen Verlassen seiner angesehenen Stellung in Leipzig den Einfluss religiöser Sinnesänderung zu erkennen, die sich während Luther's Anwesenheit in Leipzig vollzogen hat, indem er sich dermafsen für die neue Lehre begeisterte, dass es ihm nicht mehr möglich war, der alten Kirche mit voller Hingebung zu dienen. Auch spricht dafür, dass er wenige Jahre darauf nach Wittenberg übersiedelte und Aufnahme bei seinem Bruder Johann, welcher daselbst Stadtdiaconus war, fand. Hier ertheilte er anfänglich Unterricht in der Musik und schrieb über musikalische, arithmetische, theologische und pädagogische Gegenstände, bis er im Jahre 1525 eine Buchdruckerei gründete, die er in segensreichem Wirken bis zu seinem Ende fortführte. In Rost's Broschüre befindet sich Seite 49—60 ein nach den Jahren geordnetes Verzeichniss seiner Drucke, die von 1525 bis 1546 aus

seiner Offizin hervorgingen, doch sind darin nur wenige seiner heute bekannten Musikdrucke zu finden. Der älteste der Letzteren fällt ins Jahr 1531, es ist dies sein eigenes theoretisches Werk: Enchiridion musices mit Musikbeispielen. Das erste Musik-Sammelwerk dagegen erschien erst 1538, dem sich bis 1545 eine Reihe bedeutender Werke anschlossen;*) ebenso druckte er eine grofse Anzahl von Sammlungen einzelner Autoren, unter denen ich nur Sixt Dietrich's grofse Antiphonen-Sammlung von 1541, dessen Hymnen-Sammlung von 1545, Johann Walther's Wittenbergisch Gesangbuch von 1544 (die Ausgabe von 1551 wurde von den Erben Rhau's gedruckt), dessen Cantio septem vocum von 1545 und Balthasar Resinarius' Responsorien von 1543 nenne.

Rhau war zweimal verheirathet. Seine erste Frau, Anna, starb 30 Jahr alt am 23. März 1534. Ueber seine zweite Verheirathung ist zwar nichts Näheres bekannt, doch wird in dem Leichenprogramm auf Rhau's Tochter Margarethe, vom Jahre 1557, der noch lebenden Wittwe Rhau's Erwähnung gethan.

Das Jahr 1547 war für Rhau ein Jahr grofser Trauer, denn es starben ihm, wie aus den oben bereits erwähnten Epitaphia Rhauorum ersichtlich ist, am 5. Februar sein Bruder Johann Rhau, Quaestor an der Schule in Wittenberg, 56 Jahr alt, am 6. Juli sein Sohn Georg,**) 22 Jahr alt und am 27. August sein Sohn Johann, 9 Jahr alt. Er selbst überlebte sie nur um ein Jahr und starb wie schon erwähnt am 6. August 1548. Seine in den Druckwerken vorhandenen Portraits zeigen ein gemüthvolles biederes Gesicht mit langem Barth und vollem Haupthaar. Die Epitaphia enthalten übrigens zwei verschiedene Portraits von ihm, das eine mit Barth und das andere ohne Barth.

Rost druckt Seite 45 fünf Briefe Rhau's ab, die sich handschriftlich auf der Zwickauer Rathsschulbibliothek befinden. Sie enthalten für unseren Zweck nichts Bemerkenswerthes.

Als Rhau noch Baccalaureus war, schrieb er eine kleine theoretische Abhandlung über Musik, welcher zwei Jahre später eine andere folgte und die sich beide durch ihre Kürze und Einfachheit allgemeine Anerkennung erwarben, so dass sie, besonders

*) Siehe meine Bibliographie der Musiksammelwerke p. 961.

**) Im Matrikelbuch der Universität zu Wittenberg ist Seite 157 ein Georgius Rahu wittenbergensis 1535 eingetragen, welches kein anderer als der Obige sein kann.

die Erstere, eine grofse Anzahl Auflagen erlebten, die später in Rhau's Offizin selbst erschienen. Ich gebe davon nachstehend eine bibliographische Beschreibung:

ENCHIRI- | DION MVSICES EX | VARIIS MVSICORVM | libris depromptu. rudi- | bus huius artis Tyro | nib. sane qꝫ fru- | gife- rum.*) | In Einfassung und darunter ein Mann und eine Frau mit Noten in der Hand.

In Duodezformat, sign. A 1—4 bis K 1—4, letzte Seite weifs. Bis B 3 allerlei Gedichte, Widmungen etc. in latein. Sprache, theilweise in Versen. Der Name des Autors wird bereits A 2 genannt: „Joanni Gingelin ingenvarvm artivm Magistro Georgivs Rhav Esfeldensis se commendat. Rhau selbst lässt sich aber erst im Nachwort an die Leser vernehmen, Bog. K 3 verso. Bog. K 4 befindet sich die Druckerfirma:

Lipſiae ex aedibus Valentini Schumann | Anno domini Milleſimo quin- | genteſimo octauo decimo. (1518.)

Das mir vorliegende berliner Exemplar hat vielfache handschriftliche Randbemerkungen und am Ende 6 angehängte Bll. mit theoretischen Regeln.

Die vielfachen Notenbeispiele (Holzschnitt) zu 1 und 4 Stimmen überschreiten nie den Raum eines Beispiels.

Exemplare: kgl. Bibl. Berlin und Privatbibl. des Herrn Prof. Commer in Berlin.

Angabe von 1520:

ENCHI- | RIDION VTRI- | uſqꝫ Muſice Practice | a Georgio Rhau- | uo congeſtum || ISAGOGE IO- | annis Galliculi De ca. | tus Compoſitione. (Umgeben mit musicirenden Kindern.)

In kl. 8⁰, sign. a 1—8 bis m 4. Folgt die Isagoge von Galliculus mit besonderem Titelblatt, sig. A 1—8 bis E 3. — Bog. m 3 die Druckfirma:

Explicit Mvsica Cho- | ralis. Nvnc Ad | Mvsices Men- | svralis | Enchi- | ridi- | on | Pergamvs. | Valentivs Schv- | man Lypsiae | Impres- | sit. | Rückseite von m 3 und m 4: Abbildungen.

Die einleitenden Gedichte und Vorworte sind andere wie in 1518:

Bog. a 1 verso: Valentinus Schuman candido lectori.

Bog. a 2 recto: Mag. Philippi Noveniani Hasfurtini ad Georgium Rhauum Lipsiae apud divum Thomam Cantorem argutissimum.

---

*) Statt der früher üblichen Abkürzungen, die aber heut in unseren Druckereien nicht mehr vorräthig sind, wähle ich den Punkt.

Bog. a 2 v. Christophori Hegendorffini Epigramma.

Bog. a 3: Ingenuarum arcium Mag. Joan. Gingelyn. Jo. Schneider, et Hect. Behmer Nurnbergensis Musicae artis . . . G. Rhauum. Gez. a 4: Ex Lipsia. Anno. M. D. XX.

Bog. a 5 v. Christoph. Hegendorffinus musicam.

Bog. a 6 v. Enchiridion musicae plane a Georg. Rhauuo congestum.

Exemplare: kgl. Bibl. Berlin, Privatbibl. des Herrn Prof. Commer, germanisches Museum in Nürnberg.

Ausgabe von 1531:

Enchi- | ridion | Vtrivsqve | Mvsicae | Practicae, | A Georgio Rhauo, | ex varijs muficorum | libris con- | geftum. Witeber. | Umgeben mit Abbildg., unten das Monagramm G R und darunter K K.

Duodezformat, sig. A 1—8 bis E 1—8. Am Schluss: Vuittebergae. Anno XXXI. Dedication an Joh. Bugenhagen von Rhau, gez. Vuitebergae pridie Idus Junij Anno XXX. Er erwähnt darin den „musicus sane eruditus, et amicus noster" Martinus Agricola. Der Inhalt ist theilweise umgearbeitet. Die von Becker und Fétis citirte Ausgabe: Vitebg. 1530, kann nur obige sein.

Exemplare: kgl. Bibl. in Berlin.

Die gräflich Stollbergische Bibliothek in Wernigerode a/H. besitzt eine Ausgabe mit gleichem Titel und Inhalt, Dedication Anno 30, unterzeichnet: „Witebergae 1532".

Ausgabe von 1536:

Enchiri- | dion | Vtrivsqve | Mvsicae Practicae | à Georgio Rhaw | ex uarijs Muficorum li- | bris, pro pueris in Schola Vitebergenfi | congeftum. | M. D. XXXVI. | Umgeben mit Abbildungen und Rhau's Monogramm. Genauer Abdruck bis auf die Dedication von 1531.

kl. 8°, sign. A 1—8 bis G 1—7. Bogen F 8 recto: Vitebergae, Anno XXXVI. Darauf Anhang: 4stim. Beispiele über den tonus peregrinus und über die Magnificat. Am Schluss:

Vitebergae Apud | Georgivm Rhav. | Darüber Arion auf dem Delphine.

Exemplare: kgl. Bibl. Berlin, kgl. Bibl. Brüssel, fonds Fétis, Rathsschul-Bibl. in Zwickau.

Ausgabe von 1538:

Enchiri- | dion | Vtrivsqve | Mvsicae Practi- | cae à Georgio Rhau | ex varijs Muficorum li- | bris, pro pueris in Schola | Vite-

bergenſi | congeſtum. | M. D. XXXVIII. | Umgeben mit Abbildg. und Rhau's Monogramm.

In kl. 8⁰, sig. A 1—8 bis G 1—8. Genauer Abdruck nebst Anhang von 1536. Am Ende 2 Abbildungen und

Vitebergae | Apvd Georgivm | Rhav. |

Exemplare: kgl. Bibl. Berlin, k. k. Hofbibl. in Wien.

Ausgabe ohne Jahr mit gleichem Titel wie 1538, nur heifst es Zeile 5 statt Rhau „Rhauo, | ex" . . .

Duodezformat, sig. A 1—8 bis L 1—8. Ist eine theilweise Umarbeitung, vermehrt bis zu 10 Kapiteln, während die ersten 8 Kapitel ein Abdruck der früheren Ausgaben sind. Am Ende 4 Abbildungen und die Druckerfirma:

Vitebergae | Apvd Georgivm | Rhav. |

Exemplar: kgl. Bibl. Berlin.

Ausgabe von 1546:

Enchiridion utriusque . . . congestum. M. D. XLVI. Titel wie vorher.

Duodezformat, sig. A 1—8 bis L 3. Am Ende 4 Abbildungen und L 3 v:

Vitebergae apud Georgium Rhav.

In dieser Ausgabe ist das 2. Werk Rhau's: Enchiridion musicae mensuralis, mit dem ersten verbunden und sind 11 Kapitel vorhanden, von denen das Letzte überschrieben ist „de proportione". Die ersten 8 Kapitel nebst dem Anhange der Magnificat und Toni gehören dem ersten Werke an und das Uebrige dem zweiten.

Exemplare: kgl. Bibl. Berlin, k. k. Hofbibl. Wien.

Die Gymnasialbibl. in Thorn und die kgl. Bibl. in Brüssel besitzen noch eine Ausgabe:

Vitebg., haered. G. Rhau, 1553.

In der Stadtbibl. in Hamburg soll sich eine Ausg. von 1551 vorfinden.

Die Kapitel-Ueberschriften der ersten Ausgabe sind folgende: De Clavibus. De cantibus. De solfisatione. Membrum quartum clavium transpositionem declarat. De intervallis seu modis musicalibus. De conjunctis seu musica ficta. Tonorum vim ac naturam explicat. De applicatione Psalmorum ad tenores. (Summa 8 Kap.)

Dieser Theorie der Anfangsgründe folgte 1520 ein zweites Werk, welches gleichsam den 2. Theil bildet und meist dem ersten angeunbden sich vorfindet, es ist betitelt:

ENCHIRI | DION MVSI | CÆ MENSV- | RALIS: | μουσικην ἐςῶσ διδάσ | κει: | (Umgeben mit Abbildungen.)

In kl. 8⁰, sign. gothisch A 1—8 bis N 1—3. Am Ende der Drucker nebst seinem Zeichen: Lipsiae ex aedibus Valentini Schuman. | Anno domini Millesimo quin- | gentesimo vigesimo. |

Bog. A 2 die Dedication an Hyeronimo Walter Viro consuliari Lypsim bonarue literarum Moecenati Georgius Rhauus S. D. Gez. Anno Christi 1520.

Hier sind die vorkommenden Musikbeispiele umfangreicher.

Exemplare: kgl. Bibl. in Berlin, Privatbibl. des Herrn Prof. Commer, germanisches Museum in Nürnberg.

Ausgaben von 1531:

Enchi- | ridion | Mvsicae | Mensu- | ralis. | Anno XXXI. | (in Versalien, mit Abbildg. umgeben. Duodezformat, sign. A 1—8 bis D 1—8. Weder Rhau noch ein Drucker ist genannt, doch ein Vergleich mit Ausg. 1520 stellt heraus, dass es ein genauer Abdruck derselben ist. In 1531 ist nur das Vorwort, 2. Bl., „A pueros" neu, dagegen fehlt die Dedication und die übrigen Vorreden. Am Ende liest man: Laus Deo. Anno, XXXI.

Exemplar: kgl. Bibl. Berlin.

Eine andere Ausgabe von 1531:

Enchiri- | dion | Mvsicae | Mensu- | ralis | à Georgio Rhav | congeſtum. | Home. lib. Odyſſ. 8. Sunt enim uenerabiles cantores (etc. 4 Zeilen). Umgeb. mit Abbildg.

Duodezformat, sig. A 1—8 bis D 1—8. Am Ende: Laus Deo. Anno, XXXI.

Exemplare: kgl. Bibl. Berlin.

Eine andere Ausgabe besitzt die gräflich Stollbergische Bibl. in Wernigerode im Harz vom Jahre: Vitebg. 1532. kl. 8, 4 Bogen, Dedic. an Bugenhagen, 1532 gez.

Ausgabe von 1536:

Enchi- | ridion Mv- | sicae Men- | svralis. | *Μουσικημ* (etc. 3 Zeilen) Umgeben mit Holzschnitten.

Kl. 8⁰. sign. a 1—8 bis d 1—8. Am Ende: Lavs Deo. Anno M.D.XXXVI. Genauer Abdruck von 1531.

Exemplare: kgl. Bibl. Berlin, k. Bibl. Brüssel, fonds Fétis, angebunden an Nr. 5456.

Die k. k. Hofbibl. in Wien und die Rathsschul-Bibl. in Zwickau besitzen noch eine Ausgabe mit gleichem Titel wie die vom Jahre 1531 und mit dem Datum am Ende:

Vitebergae, apud G. Rhau. Anno MDXXXVIII. kl. 8°. 32 Bll. gleich 4 Bogen.

Die Kapitel-Ueberschriften dieser zweiten Abhandlung lauten nach der 1. Ausgabe:

Bog. A 6. De consideratione figurarum. De Ligaturis. De tribus musicae gradibus. De augmentatione et diminutione. De signis. De notarum imperfectione. De tractibus. De duplicatione seu alteratione. De punctis. De Syncopa. De proportione in qua totum musicae consistit negotium. (Summa 11 Kapitel.)

Mittheilungen.

* An der äufseren Altarseite der Stadtkirche in Pirna (Sachsen) fand ich letzthin eine Gedenktafel von Sandstein in die Mauer eingelassen, die uns Kunde von einem bisher unbekannten Musiker giebt. Die Tafel ist mit Kunst ausgeführt und weist am unteren Ende derselben Embleme der Musik auf, während oben auf beiden Seiten eines Wappen zwei musicirende Engel sich befinden. Der Wortlaut der Gedenktafel ist folgender: „Georg Schalle, . . . wohlbestelter Kirchen- und Stadt-Musicus allhier (Pirna). Ward gebohren in Lotta (sic?) den 20. Martij 1679. Begab sich in den hlg. Ehestand den 31. Januar 1706 mit Jgf. Anna Maria gebohrne Wagnerin mit welcher er eine . . . Ehe besessen 12 Jahr 5 Monat und 3 Tage; starb in seinem . . loser sanfft nnd seelig den 12. Junij 1729, hat also sein Alter gebracht auf . 0 (50) Jahr, 3 Wochen (sic?) und . . Tag." Darauf folgt ein Psalmvers. Die Punkte deuten auf unlesbare Stellen.

* Eine Anzahl Autographen von C. Maria v. Weber, Mendelssohn-Bartholdy, Gläser, Marschner, Methfessel, Liszt u. a., ferner von vielen älteren Liederdichtern ist zu verkaufen durch J. A. Stargardt, Jägerstr. 53 in Berlin.

* Liederbuch von 1544 in neuer Ausgabe (8°, 251 Seiten), enthaltend: Einleitung, Biographieen, Melodieen (in allen Lesarten des 16. Jahrhunderts) und Gedichte, edirt von Eitner, Erk und Kade (Publikation 4. Jahrgang) ist bis zum Ende dieses Jahres zum herabgesetzten Preise von 3 Mark statt 8 Mark zu beziehen durch die Redaktion, oder buchhändlerisch durch die T. Trautwein'sche Musikalienhandlung in Berlin.

* 1 Exemplar des Liegnitzer Musik-Kataloges (Bibl. der Ritterakademie, bearbeitet von Dr. Pfudel) liegt gegen Einsendung von 3 Mk. bei der Redaktion zum Verkauf.

* Hierbei eine Beilage: Schletterer's Katalog etc. Seite 49—56.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin S. W. Königgrätzerstr. 101.
Druck von Eduard Mosche in Grofs-Glogau.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

X. Jahrgang. 1878.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg. — Kommissionsverlag und Expedition der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandl. in Berlin W. Leipzigerstrafse 107. Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.	No. 10.

Kulturhistorische Skizzen aus der romanischen Schweiz.

(G. Becker.)

Die schöne Kunst der Musik, die heut zu Tage in der romanischen Schweiz unter den Liebkosungen eines Alles überwuchernden Dilettantismus beinahe erdrückt wird, war daselbst noch im vergangenen Jahrhundert eine äufserst seltene Erscheinung. Während seit Hunderten von Jahren die deutsche Schweiz manchen namhaften Musiker den Ihrigen nennen konnte, wir erinnern vorübergehend nur an L. Senfl, Greg. Meyer, H. Glarean, J. Wannenmacher, H. Herpol, J. Kother, J. Benn, M. Glettle, J. U. Sulzberger, F. und V. Molitor, E. und R. Düsig, während Bern, Zürich, Basel, St. Gallen, Schaffhausen, Winterthur, Chur und andere Städte mehr längst schon ihre Musikkollegien und Musikgesellschaften besafsen, die an öffentlichen Festen theilnahmen, ja deren Zierde bildeten, hatten Genf und Lausanne weder Komponisten noch Musikvereine aufzuweisen. Dass es den Waadtländern unter der Herrschaft des Berner Patriciats nicht besonders um's Singen war, ist leicht erklärbar, und, damit sich die Genfer nicht zu sehr der Musik widmeten, dafür sorgten unter andern die sehr gestrengen Prachtgesetze. Die Musik würde man da allenfalls noch gelitten haben; sagt doch Quintilian: „Musicam cum rerum divinarum cognitione esse conjunctam"; aber die Musiker! ein so gottloses, leichtsinniges Völkchen! das wäre denn doch zu viel verlangt gewesen. Sitzt doch der Zopf, obschon bedeutend verkürzt, noch immer fest im Nacken.

So verwahrt sich das Programm der im Jahre 1835 gegründeten, sich Conservatorium titulirenden Musikschule schon im Voraus gegen die Absicht, Talente ausbilden zu wollen, deren Berühmtheit ja nur den Sitten Schaden bringen könnte*), und stellt das Formular der obrigkeitlichen Erlaubniss, Concerte zu geben -- wohl noch ein Ueberbleibsel aus dem Mittelalter — die berühmtesten Virtuosen mit den Seiltänzern, Affentreibern und Schnurranten jeder Art in dieselbe Linie.

Und welche gesellschaftliche Stellung haben die daselbst lebenden Musiker? Qui non intelligunt artes, non mirantur artifices.

Doch genug hierüber!

Wie es im Anfang des 18. Jahrhunderts noch mit der Musik aussah, das belehrt uns der Verfasser der Delices de la Suisse, Gottlieb Kypseler von Münster, der die ganze Gegend bereist hatte. Nach seinem Urtheile hätte man zu dieser Zeit in der romanischen Schweiz nur Geschmack für Pfeifer und Trommler gehabt.

Diese Aussage bestätigte übrigens in den ersten Decennien dieses Jahrhunderts ein Eingeborner: Wenn ein Genfer Bürger, meinte er, sich ehemals ein rechtes Vergnügen machen wollte, so fuhr er auf einem Nachen mit einigen Trommlern den See hinaus und liefs sich da nach Herzenslust einige Märsche und Wirbel vorschlagen.

Erst gegen die Mitte von 1700, sehr wahrscheinlich in Folge der mehrfachen Versuche das Theater einzubürgern, haben sich in Genf einige Musiker hervorgethan.

Die sich stets fühlbarer machende Nothwendigkeit, den Gesang in den Kirchen zu bessern, mag wohl auch dem Musikleben einen kleinen Impuls gegeben haben. So erzählt Charles Bourrit in der Vorrede seines Psalmenbuches (1821), dass auf Anlass der Psalmenausgabe (1760) des Genfer Komponisten Jean Pierre Lecamus**) der Staat einen Musiksaal habe erbauen lassen und sowohl die Lehrer als auch die besten Schüler thatsächlich ermuthigt hätte.

Leider ist mir nicht gestattet über die Form der Ermuthigung, die den Lehrern zu Theil geworden ist, nähere Nachricht geben zu können. Dass der Staat jedoch den Preis feststellte, den dieselben

*) „Enfin, aux craintes qu'on pourrait concevoir sur la tendance de cette institution à former des talents dont la célébrité serait plus funeste à nos mœurs que flatteur pour notre pays etc."

**) Näheres über diesen Komponisten findet man in meinem Buche la Musique en Suisse. Genève, F. Richard, 1874 pag. 127.

für Lektionen zu verlangen hatten, das kann man aus nachstehender Stelle aus Gretry's Memoiren entnehmen: Les magistrats me permirent d'outrepasser le prix des leçons ordonné par les lois de la république; d. h.: Die Behörde erlaube mir, den von den Gesetzen der Republik für Lektionen vorgeschriebenen Preis zu überschreiten.

Es ist wirklich Schade, das Gretry auch gar nichts über das bei dem damaligen Theater angestellte Orchester berichtet hat. Denn zur Verbreitung der Musik hat die in obgenannten Memoiren erwähnte Truppe, von der auch seine erste Oper: „Isabelle et Gertrud“ aufgeführt worden ist, sicherlich viel beigetragen.

Zur Zeit, als der berühmte Musikschriftsteller Burney den Violinisten Caspar Fritz in Genf besuchte, muss die Instrumentalmusik noch sehr brach gelegen haben. Die Art und Weise, wie das Promotionsfest des Kollegs zum ersten Male zu Musik kam, geben einen interessanten Beleg dazu.

„Ich habe, so schrieb ein Theilnehmer (Journal de Genève), von 1768 bis 1774 sämmtlichen Preisaustheilungen beigewohnt.

„Neu gekleidet, gut frisirt und gepudert, eine silberne Quaste am Hute, wenn ich Preise zu holen hatte, marschirte ich, obschon wir weder Trommeln noch Musik besafsen, stets sehr stolz einher.

„So ging es bis anno 1774.

„Es befand sich damals, kurz vor den Promotionen, ein Charlatan in Genf, der, von einer Harmoniemusik von sechs Mann zu Pferde begleitet, in den Strafsen Wurmpulver verkaufte.

„Zu meinem grofsen Bedauern erinnere ich mich nicht mehr, welcher von uns die barocke Idee gehabt hat, mit dieser Harmoniemusik in ihrem buntscheckigen Anzuge von der Schule aus nach der St. Peterskirche zu ziehen. Genug, diese Idee wurde von Allen sehr lebhaft aufgenommen, und waren wir nur darauf bedacht, Mittel und Wege zu finden, um diese Neuerung, die uns doch etwas gewagt schien, ausführen zu können.

„Zum Glücke hatten wir in der ersten Klasse den Neffen des allen damaligen Schülern noch in theurem Andenken stehenden Rektors Claparède, den wir endlich mit vielen Bitten und Bemühungen dazu brachten, seinem Oheim bescheiden und respectvoll unsern Wunsch vorzutragen.

„Aeufserst überraschte uns dessen Antwort: „Wenn euer Lehrer, Herr Fontanes, es nicht unter seiner Würde findet, in seinem

officiellen Anzuge hinter den Musikern einherzugehen, so habe ich persönlich keinen Einwand dagegen zu erheben".

„Herr Fontanes gab hierauf auch seine Einwilligung.

„Im gröfsten Entzücken über diesen unerwarteten Erfolg waren wir gerade daran, das dazu nöthige Geld zu sammeln, als man uns die angenehme Nachricht überbrachte, der Herr Rektor wolle die Angelegenheit selbst besorgen.

„So nahm der Gebrauch, unsere Schulfeste mit Musik zu begehen, seinen bescheidenen Anfang."

In der Kirche wurde noch am meisten musicirt: die Kirchenmusik kam zuerst in Ehre!

Von Zeit zu Zeit fanden, besonders in der St. Peterskirche, religiöse Koncerte statt, in denen Kompositionen berühmter Meister, jedoch mit eigens dazu hergestutzten Worten, zur Aufführung kamen.

Die Orgel, die aus allzugrofsem Reformationseifer lange Zeit aus den Kirchen verbannt war, — die von Rive ist den 24. Mai 1543 für 200 Genferthaler verkauft worden und aus dem Metall derjenigen der Magdalenenkirche hatte man Hausgeräthe verfertigt — wurde nach und nach beim Gottesdienste wieder eingeführt.

Die Kirche des Fusterieplatzes erhielt erst im Jahre 1762 wieder ein solches Instrument, und hat sie dasselbe einem Herrn Lespiault, der 4000 livres dazu steuerte, zu verdanken.

Der profanen Musik war man weniger hold! Hie und da liefsen sich wohl auch im Stadthaussale durchreisende Künstler oder Künstlerinnen hören. So machte im Jahre 1760 das Concert der berühmten Pariser Sängerin Fel viel von sich reden: „les prix étaient fort chers".

Auch auf den kleinen Bühnen, die bald da, bald dort in Scheunen aufgeschlagen wurden, fand gelegentlich Frau Musica ihr Plätzchen. Auf einer solchen, in der Roufseaustrafse gelegenen Bretterbühne, producirte sich in den achtziger Jahren ein gewisser Tanzkünstler und Violinspieler Duport mit vielem Erfolge. Doch waren dies alles nur Ausnahmen, und hatte Burney ganz Recht, als er meinte: „In Genf gebe es selten Gelegenheit, Musik zu hören."

Erst durch die definitive Einführung des Theaters — das jetzige Theater ist im Jahre 1783 erbaut worden — erhielt die Musik das Aufenthaltsrecht. In diesem Theater bildeten Le Devin du village von J. J. Rousseau und die Opern von Gossec und Gretry, wie „Le faux lord", „Les deux avares", „Zemire et Azor", „La fausse Majió" u. a. m. das Hauptrepertoir. Aber auch Landesprodukte kamen

daselbst zur Aufführung; so sollen ein Genfer Namens Vernes und ein Herr Duffey, ein in Genf lebender Franzose, sich in der Opernkomposition versucht haben.

Als eine grofse Seltenheit biete ich hier wörtlich — als leichtverständlich — das Programm eines Kirchenconcertes vom Jahre 1789. Die Auswahl war, wie man sich überzeugen kann, nicht schlecht getroffen; wie mag aber die Aufführung gewesen sein!

„Le Public est averti qu'on exécutera vendredi prochain 15. Mai, à trois heures après midi un Concert spirituel, dans le Temple de St. Pierre, composé des morceaux suivants:

Premier Acte.

„Un de nos cantiques sacrés, mis en musique par Mr. Scherer et chanté à l'orgue par des amateurs;

„L'Ouverture de l'Oratorio du Messie de la composition de Haendel, exécutée par un orchestre nombreux;

„La première partie du célèbre Stabat de Pergolèse, chantée par des amateurs et accompagnée par le même orchestre;

„Mr. Henzel jouera un Concerto de violon de la composition de Paisible."

Second Acte.

„Une Ouverture à Grand-Orchestre, de Haydn.

„La seconde partie du Stabat;

„Un air de l'Oratorio de Tobie, chanté par Mlle. Henzel;

„Le Chœur Alme Sol du Carmen Seculare de la composition de Philidor.

„Le Concert sera terminé par un second cantique de la composition de Mr. Scherer."

„On a fait aux paroles latines de ces divers morceaux les changements qu'exigeait le lieu dans lequel ils devaient être chantés, et on recevra á l'entrée du Temple un impriméo contenant ces paroles et leur traduction en français.

„Le prix de billets est de 5 florins 3 sols, soit demi écu de Genève et personne n'entrera sans billet.

„Les Places du magnifique Petit Conseil, celles destinées à la Vénérable Compagnie de Pasteurs et aux Etrangers seront gardées.

„La porte du côté de la Taconnerie sera la seule ouverte, et l'on ouvrira á 2 heures ½ précises."

Was man damals unter einem zahlreichen Orchester verstand, ist sehr schwer festzustellen. Die Volkszählung vom Jahre 1788 weist 28 Musiker, darunter auch die beim Militär angestellten —

vielleicht auch die Trommler, — 4 Tanzlehrer (auch ein Stück Musiker) und einen Instrumentenmacher auf. Damit ein Orchester zu bilden, war ohne Zuziehung von fremden Kräften nicht möglich.

Von den in jener Zeit in Genf lebenden Musikern sind nur folgende Namen bekannt geworden: A. du Theil, Gusc, J. J. Andréaux, genannt Fabrice aus Nancy, F. Olivier de la Marche, J. Fogd, Turbac, J. Berlati, P. Le Clerc, Guetting, Weiss, Siméon Doy (früher Organist in Lausanne), Louis A. Prévost, J. J. Scherer aus Lausanne und Nicolas Scherer aus Grenoble (beide Organisten).

Ueber die Musik im Kanton Waadt kann ich leider nicht viel berichten. Von Bedeutung war sie nicht.

In Lausanne, wo viele reiche Familien lebten und wo die Prachtgesetze längst schon in der Rumpelkammer ihren Platz gefunden hatten, mag die Musik ihre kleine Kirche gehabt haben. Hat ja doch J. J. Rousseau, der sich dort einige Zeit als Musiklehrer aufhielt, von Musik aber, wie er selbst nachträglich in seinen Confessions erklärte, gar nichts verstand, daselbst seine erste Instrumental-Komposition zur Aufführung gebracht.

Trotz mehrfachen Nachforschungen kann ich nur einen einzigen Musiker von Belang aus dem Waadtlande nennen. Es ist dies der Organist Giotti, der in Iferten lebte und den Th. Bourrit in seiner kleinen Arbeit über die Kirchenmusik*) folgendermafsen anführt: „C'est un homme de génie, qui s'est fait beaucoup de réputation. Ses préludes y attirent (à Yverdon) les gens de goût et les amateurs".

Neuenburg besafs schon in den siebziger Jahren ein von mehreren Liebhabern für Concerte, Schauspiel und Bälle erbautes Lokal, in dem sich die Liebhabergesellschaften, bei denen auch das schöne und zarte Geschlecht repräsentirt war, den Musen widmen konnten. Ein bescheidener Abonnementspreis für die ganze Wintersaison trug viel zum Gelingen dieser gesellschaftlichen Zusammenkünfte bei.**)

Wie überall so brachte auch in der romanischen Schweiz die Revolution einen Stillstand in die musikalischen Verhältnisse. Doch war derselbe nur von kurzer Dauer. Mit dem Jahre 1801 haben die Kirchen-Concerte wieder begonnen.***)

---

*) Essai sur la Musique d'Eglise et celle de Genève par Th. Bourrit, chantre de l'Eglise cathédrale de Genève. — A Lausanne 1795.

**) Voyage historique et littéraire dans la Suisse occidentale. Neuchâtel. 1781. T. I., Seite 182.

***) Sermon sur la Musique sacrée, par C. E. F. Moulinié. — 1802. - Seite 32.

Erst in den zwanziger Jahren sollte die Musik den rechten Impuls erhalten, und zwar durch die im Jahre 1808 in Luzern gegründete schweizerische Musikgesellschaft, deren Einfluss auf die französische Schweiz sich sehr schnell fühlbar machte.

Den 5. August 1823 fand das schweiz. Musikfest in Lausanne statt. Dies gab in Genf Anlass zur Gründung einer Musikgesellschaft (société de musique), was wieder die Uebernahme des Musikfestes im Jahre 1826 zur Folge hatte.

Diesen beiden Musikfesten, bei denen auch F. Niedermeyer, und zwar als Komponist und Klavierspieler mitwirkte, hat Genf seine musikalische Lebenskraft zu verdanken.

Der Volksgesang sollte erst in den dreifsiger Jahren durch Herrn Kaupert eingeführt werden.

(Schweizerisches Sängerblatt, Zürich 1878 No. 12 u. 13.)

Wasielewski

(W. J. von). Geschichte der Instrumentalmusik im XVI. Jahrhundert.

Mit Abbildungen von Instrumenten und Musikbeilagen. Berlin 1878. Verlag von J. Guttentag (D. Collin). In 8°. VIII und 170 Seiten Text und Register 10 Tafeln mit Abbildungen und 95 Seiten Noten mit 31 Beispielen.

Der Verfasser ist einer von den wenigen heutigen Musikhistorikern, die ihre ganze Kraft auf ein bestimmtes Feld der Musikgeschichte concentriren und in diesem einen Fache ganz Bedeutendes leisten. Im Jahre 1869 erschien von dem Verfasser „Die Violine und ihre Meister“ (Leipzig, Breitkopf und Härtel), 1874 „Die Violine im 17. Jahrhundert und die Anfänge der Instrumentalkomposition“ (Bonn, Cohen) und nun das vorliegende Werk geben Kunde von den immer mehr ins Einzelne gehenden Studien in diesem Fache. Der Verfasser beginnt mit den in den Monatsheften, Jahrgang 6 und 7 veröffentlichten aus dem 15. Jahrhundert herrührenden Instrumentalsätzen (Tänzen) und schreitet an der Hand von Beispielen bis in den Beginn des 17. Jahrhunderts hinauf. Aus besonderen Gründen schliefst er die Orgelkompositionen aus, mit Ausnahme von Schlick's Orgelsachen und weniger anderer, die schliefslich auch für's Clavicembalo bestimmt waren, oder wie der Verfasser in der Vorrede sagt „insofern dieselben für die Entwickelung des Instrumentalsatzes in Frage kamen“. Sehr ausführlich werden auf Seite 15 u. f. die Instrumente des 15. und 16. Jahrhunderts behandelt und die einschlägigen Werke eines Virdung, Martin Agricola, Nachtgall (Lus-

cinius), Judenkünig, Hans Gerle und Praetorius auszugsweise mitgetheilt, auch findet man Seite 40 eine Tafel auf der die deutsche, italienische und französische Lautentabulatur in Zeichen und Noten erklärt ist. Von Seite 93 bis zum Schluss wird in 2 Abschnitten „Die Instrumentalkomposition in der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts" und „die Instrumentalkomposition in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts behandelt. Wir lassen den Herrn Verfasser über das Endresultat seiner Forschungen selbst reden. Er sagt S. 149: Vergleichen wir die bisher betrachteten Instrumentalkompositionen der zweiten, mit denen der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, so lässt sich ein bedeutsamer Fortschritt nicht verkennen. Vor Allem tritt die Tendenz klar und bestimmt hervor, den Tonsatz im Wege der kontrapunktischen Combination zu concentriren, vollwiegenderer Wirkung zu bringen. Hiermit konnte freilich vor der Hand kein befriedigendes Resultat erreicht werden. Denn dies Gebiet der musikalischen Produktion befand sich eben noch in einem vollständigen Gährungsprozess, der, die nach und nach ihm zugeführten Elemente der kontrapunktischen Kunst durcharbeitend, erst verschiedene Entwickelungsstadien durchlaufen musste, bevor aus demselben formell in sich abgerundete, plastisch gestaltete und harmonisch durchgebildete Erzeugnisse hervorgehen konnten. So haben wir im Ricercar ein Kunsterzeugniss zu erkennen, aus dem unter vorübergehender Mitwirkung gleichartiger, doch anders benannter Hervorbringungen, in weiterer Entfaltung allmählig die später typisch gewordene Fugenform hervorging . . . Aehnliche Bewandtniss hat es mit der Canzone, die ursprünglich an das Ricercar sich anlehnend, bald zu freierer Gestaltung vorschritt, und gegen Mitte des 17. Jahrhunderts in die Sonata aufging . . . Vieles trägt in diesen Kunstgebilden einen überwiegend experimentalen, studienhaften Charakter. Der Drang, das technische Können zu bethätigen und zu fördern, die Freude und Lust an der weitläufigen Ausspinnung künstlich verschlungener Tonfolgen, führte dabei theils zu mafsloser formeller Ausdehnung, theils zu einer Ueberladung der kombinatorischen Gestaltungen, wie gewisse Ricercare von Buus und Andrea Gabrieli beweisen. Sodann fehlt es dem Periodenbau nicht selten an Symmetrie, und die Bewegung leidet vielfach an empfindlich fühlbaren Stokungen und Stillständen. Endlich machen sich auch da, wo die Chromatik das diatonische Tongeschlecht durchbrechend, dem neuen System entgegenstrebt, Unklarheiten der harmonisch modulatorischen Beziehungen fühlbar etc.

Das Werk zeichnet sich in jeder Hinsicht aus: durch Kenntniss der Quellenwerke, Kenntniss aller neueren dahin einschlagenden Werke, durch eine allgemeine historische Vorbildung, verbunden mit einer hervorragenden Begabung den Stoff nach allen Seiten hin zu beherrschen; auch weifs der Verfasser das strenge Material in eine sich angenehm lesende Sprache zu kleiden. Herr von Wasielewski verspricht S. 5 im Vorwort einen zweiten Band der Geschichte der Instrumentalmusik im 17. Jahrhundert. Für die geehrten Fachgenossen wird es daher eine Pflicht sein, das Werk käuflich zu erwerben, damit die Fortsetzung nicht wie so manches andere begonnene Werk an buchhändlerischen Bedenken zu Schanden geht.

Leonhard Lechner.

(Rob. Eitner.)

Im 1. Jahrg. dieser Blätter Seite 179 u. f. veröffentlichte Herr Otto Kade, an ein im kgl. sächsischen geh. Staatsarchiv befindliches Aktenstück anknüpfend, ein interessantes Lebensbild obigen Meisters, dem sich auch ein Tonsatz desselben anschloss. Andere Tonsätze wurden von Commer, Teschner u. im 8. Jahrg. der Monatshefte veröffentlicht. Freilich ein immer noch mageres Bild des fleifsigen und begabten Meisters; dennoch wurde die Aufmerksamkeit der Historiker auf ihn gelenkt und seine hohe Begabung erkannt. Folgende Bibliographie seiner noch erhaltenen Werke soll abermals Gelegenheit geben seine Vielseitigkeit zu erkennen und zugleich die Quellen eröffnen, um die Veröffentlichung seiner besten Kompositionen anzubahnen.

In Kürze sei der Lebenslauf Lechner's mit wenigen Strichen gezeichnet. Jahr und Ort der Geburt Lechner's sind unbekannt; durch den Zusatz „Athesinus" aber, den er stets seinem Namen anhängt, erfährt man, dass er ein Etschthaler war. Eine Zeit lang muss er als Musiker (vielleicht als Sängerknabe) in der Cantorei des Herzogs Wilhelm von Bayern angestellt gewesen sein. Um 1570 bekleidete er eine Schullehrerstelle in Nürnberg. Erst im Jahre 1584 erhielt er eine seiner Neigung entsprechende Stellung beim Grafen Eitel Friedrich von Hohenzollern in Hechingen als Kapellmeister; doch schon im nächsten Jahre verliefs er die Stellung, die ihm nicht zusagte (siehe die im 1. Jahrg. der Monatsh. S. 185 u. f. mitgetheilten Briefe) und suchte den Kapellmeisterposten am sächsischen Hofe zu er-

langen, den er aber durch Georg Forster's (des Kapellmeisters) Einsprache nicht erhielt, dafür aber am Hofe des Herzog Ludwig von Württemberg die Stellung eines Komponisten und Musicus, die er von 1586 bis 1590 bekleidete. Weitere Nachrichten fehlen und es scheint, als wenn er dort um diese Zeit sein Leben beschlossen habe.

Verzeichniss seiner Druckwerke.

(Erklärung einiger Bezeichnungen von Schriftsorten: Die Anzeige „Versal" bedeutet, dass die Worte nur mit grofsen Anfangsbuchstaben gedruckt sind, während „Petit" die gewöhnliche Schrift mit grofsen und kleinen Buchstaben, wie sie hier wiedergegeben ist, bezeichnet.)

1575. (Versal:) Motectae sacrae, qva- | tvor, qvinqve, et sex vocvm, ita com- | positae, vt non solvm viva voce commodissime canta- | (Petit:) ri, ſed etiam ad omnis generis inſtrumenta optimé | adhiberi poſsint. | (Versal:) Avtore | Leonardo Lechnero Athesino. | (Petit:) Addita eſt in fine Motecta octo vocum, ad duos | Choros, eodem Autore. | Beg. des Stb. | (Versal:) Cvm gratia et privilegio Caesareae | Maiestatis ad annos sex. || (Petit:) Impreſſae Noribergae, in Officina typographica Katharinae, Theo- | dorici Gerlachij relictae Viduae, & Haeredum | Joannis Montani. | M.D.LXXV. |

6 Stb. in kl. quer 4⁰. Dedic. an D. Hieronymo Baumgartnero, inclytae reipubl. Noribergensis Senatori etc. Gez. v. Komp. Noribg. 28. Octob. 1575. Folgt der Index.

Exemplare: Kgl. Bibl. Berlin kompl. (C. A. T. B. V. VI. vox), Bibl. der St. Nicolaikirche zu Berlin kompl.

Inhalt, 4 vocum.

1. Benedicamus patrem Nr. 1.
2. 2. p. Gloria patri.
3. Thomas qui dicitur Didymus Nr. 2.
4. 2. p. Ille autem dixit.
5. Osculetur me osculo oris sui Nr. 3. (ad aequales.)
6. Cognoscimus Domine, Nr. 4 (ad aequales.)
7. 2. p. Vita nostra in dolore.
8. Haec est dies, quam fecit Nr. 5.
9. 2. p. Hodie Deus homo, 3 voc.
10. 3. p. Ergo exordium nostrae.
11. Impetum inimicorum Nr. 6.
12. 2. p. O Domine congregati.
13. Quis dabit capiti meo Nr. 7.
14. 2. p. Tota die contristatus.
15. Cantate Domino Nr. 8.

16. 2. p. Quia beneplacitum.
17. Illumina oculos meos Nr. 9.
18. 2. p. Qui tribulant me exultabunt.
19. O quam suavis est Nr. 10 (cum 4 paribus vocib.)

5 vocum.

20. Te quia Pieridum Nr. 11 (auf Baumgarten).
21. Dominus regit me Nr. 12.
22. 2. p. Parasti in conspectu meo.
23. Oculi mei semper ad Dominum Nr. 13.
24. Huc me sydereo Nr. 14.
25. 2. p. Pungentem capiti, 4 voc.
26. 3. p. De me solus amor, 5 voc.
27. In me transierunt irae tuae Nr. 15.
28. Beatus vir, qui in lege Domini Nr. 16.
29. 2. p. Gloria et honore coronabis.
30. Jubilate Deo, omnis terra Nr. 17.
31. Duo rogabo te Nr. 18.
32. 2. p. Ne forte satiatus
33. Libera me Domine Nr. 19 (ad aequales).
34. Laudate pueri Dominum Nr. 20 in 10 Abschnitten.
35. Ite in orbem universum Nr. 21.
36. Exultate Deo Nr. 22.

6 vocum.

37. Audi Domine Nr. 23.
38. 2. p. Respice Domine.
39. Paratum cor meum Nr. 24.
40. Memor esto verbi tui Nr. 25.
41. Novit Dominus dies Nr. 26.
42. 2. p. Junior fui.
43. O fons vitae, vena aquarum Nr. 27.
44. 2. p. Sitio Domine.
45 Tribularer, si nescirem Nr. 28.
46. In convertendo Dominus Nr. 29.
47. A solis ortus cardine Nr. 30.
48. 2. p. Clausa parentis viscera.
49. 3 p. Enixa es puerpera, 3 voc.
50. 4. p. Gaudet chorus coelestium.
51. Dilexi, quoniam exaudiet Dominus, 8 voc. Nr. 31.

Eine 2. Ausgabe erschien bereits im Jahre 1576. Sie ist der ersten völlig gleich aufser der Jahreszahl: M.D.LXXVI.

Exemplare: Kgl. Staatsbibl. in München, kompl. — Landesbibl. in Kassel (doppelt: Nr. 13 b. und Nr. 68) komplet. — Universit.-Bibl. in Upsala nur A. T. B. V. — Rathsschulbibl. in Zwickau nur C. B. V. — Bischöfl. Proske'sche Bibl. in Regensburg, kompl. — Stadtbibl. in Augsburg, kompl.

1576. (gothisch u. deutsch:) Newe teutsche Lieder, zu drey | Stimmen, Nach art der Welschen Villanellen, | gantz kurtzweilig zu singen, Auch auff allerley | Seytenspil zu gebrauchen. | Durch | Leonardum Lechnerum Athesinum Componirt, | Corrigirt, vnd in Druck verfertigt. | Bez. d. Stb. | Mit Röm: Key: Maie.Freyheit, ꝛc. || Gedruckt zu Nürnberg, durch Katharinam Gerlachin, | vnd Johanns vom Berg Erben. | M.D.LXXVI. |

3 Stb. in kl. quer 4⁰. Dedic. Hans Pfintzing von Henfenfeld, Rathsherr zu Nürnberg. Gez. v. Komp. Nürnberg, 18. Febr. 1576.

Exemplare: Kgl. Bibl. Berlin nur Tenor, Rathsschulbibl. in Zwickau, Besitz an Stb. mir unbekannt.

Inhalt, 3stimmig.

1. Gut Singer und ein Organist, 2 Strophen, Nr. 1.
2. O weh der zeit die ich verzert, 3 Str. Nr. 2.
3. Die schön Atlanta kam, 4 Str. (aus Ovid X. Metam.) Nr. 3.
4. Adonis zart allzeit im leben sein, 4 Str. (ebendaher) Nr. 4.
5. Ach hertzigs hertz, mit schmertz erkennen thu, 3 Str. Nr. 5.
6. Gantz sehr betrübt ist mir mein hertz, 4 Str. Nr. 6.
7. Ach lieb mit leid wie hast dein bscheid, 3 Str. Nr. 7.
8. Elend bringt pein dem hertzen mein, 2 Str. Nr. 8.
9. Tröstlicher lieb, ich mich stets üb, 3 Str. Nr. 9.
10. Schwer langweilig ist mir die zeit, 3 Str. Nr. 10.
11. Der unfall reit (reut) mich gantz vnd gar, 3 Str. Nr. 11.
12. On dich muss ich mich aller freuden mafsen, 4 Str. Nr. 12.
13. Ach Frau, dich hart betriegen dein gedanken, 4 Str. Nr. 13.
14. Wer Edel ist zu diser frist, 2 Str. Nr. 14.
15. Als Narcissus der schöne und vil zarte (aus Ovid III. Metam.) 4 Str. Nr. 15.
16. Nun hab ich doch ein mal erlebt die stund, 4 Str. Nr. 16.
17. Musica, klang, lieblicher gsang, 2 Str. Gedicht von G. Grün, zu 4 Stim. Nr. 17.

Eine zweite Ausgabe erschien schon im nächsten Jahre:

(goth. u. deutsch:) Newe Teutsche Lieder, zu | drey Stimmen, Nach art der Welschen Villa- | nellen, gantz kurtzweilig zu singen, Auch auff | allerley Seytenspiel zu gebrauchen. | Durch | Leonardum

Lechnerum Athesinum Componirt, | Corrigirt, vnd inn Drnck verfertigt. | Bez. des Stb. | Mit Röm: Key: Maie: Freyheit ꝛc. || Gedruckt zu Nürnberg, durch Katharinam Gerlachin, | vnd Johanns vom Berg Erben. | M.D.LXXVII. |

3 Stb. in kl. quer 4⁰. Dedic. und Inhalt genau wie in 1576.

Exemplare: Kgl. Staatsbibl. München: Tenor und Bass. — Kgl. Univ.-Bibl. in Göttingen: Discantus.

1576a. Motectae sacrae 4—6 voc. Norib., Gerlach. Siehe 1575.

1577. (deutsch und gothisch:) Der ander Teyl | Newer Teutscher Lieder, zu | drey Stimmen, Nach art der Welschen Villanellen, | gantz kurtzweilig zu singen, Auch auff allerley Seytenspil zu gebrauchen. | Durch | Leonardum Lechnerum Athesinum Componirt, | Corrigirt, vnd in Druck verfertigt. | Bez. d. Stb. | Mit Röm. Kay. May. Freyheit, auff fünff Jar etc. || Gedruckt zu Nürnberg, durch Nicolaum Knorrn. | M.D.LXXVII. |

3 Stb. in kl. quer 4⁰. Dedic. Anthonio Geüder zu Hörlsberg etc. Gez. v. Komp. Nürnberg 1. März 1577.

Exemplare: Kgl. Bibl. Berlin nur Discantus, Germanisches Museum in Nürnberg nur Bassus.

Inhalt, 3 stimmig.

1. Durch weld (Wald) und thal, gar manigmal, 3 Str. Nr. 1.
2. Ach hessigs glück, magst noch dein tück, 3 Str. Nr. 2.
3. Mein treues hertz, bringstu in schmertz, 4 Str. Nr. 3.
4. Sie acht villeicht mein treu für mich, 2 Str. Nr. 4.
5. Jagen, hetzen und federspiel, 3 Str. No. 5.
6. Wer sich allein auf glück verlat, 3 Str. Nr. 6.
7. Glück wider stell, was ungefell, 2 Str. Nr. 7.
8. Patientiam muss ich han, 3 Str. Nr. 8.
9. Welcher all pein will werden inn, 3 Str. Nr. 9.
10. Frau ich bin euch von hertzen hold, 3 Str. Nr. 10.
11. Ich stell leicht ab von solcher hab, 3 Str. Nr. 11.
12. Mein grofse lieb die macht mich blind, 4 Str. Nr. 12.
13. Willig und treu ohn alle reu, 4 Str. Nr. 13.
14. Man sicht nun wol wie stet du bist, 3 Str. Nr. 14.
15. Man spricht, was Gott zusammen fügt, 3 Str. Nr. 15.
16. Ach lieb ich muss dich lassen, 3 Str. Nr. 16.
    (Der Discant hat die Melodie zu „Innspruck ich muss dich lassen“ von H. Isaac, Discant. Siehe über die Melodie: Monatsh. V, 85 und VI, 26)
17. Gedult umb schuld will haben ich, 3 Str. Nr. 17.

18. Was nit soll sein schickt sich je nit, 3 Str. Nr. 18.
19. Ich reu und klag, dass ich mein tag, 2 Str. Nr. 19.
20. Des spilns ich gar kein glück nit han, 3 Str. Nr. 20.
21. Frid ich oft mach in mir selbst lach, 3 Str. Nr. 21.

Eine Gesammtausgabe beider Theile erschien 1586 und 1590 (siehe dort).

1577a. (deutsch:) Newe Teutsche Lieder, mit Vier | vnd Fünff Stimmen, Welche gantz lieblich zusingen, | auch auff allerley Instrumenten zugebrauchen. | Componirt durch Leonardum Lechnerum | Athesinum. | Bez. d. Stb. | Mit Röm. Key. May. Freyheit, auff fünff Jar, etc. || Gedruckt zu Nürnberg, durch Nicolaum Knorrn. | M.D.LXXVII. |

5 Stb. in kl. quer 4⁰. Dedic. Joanni Nützel, Gabriel Nützel und noch 5 Anderen. Gez. v. Komp. Nürnberg, den 25. Martij 1577.

Exemplare: Kgl. Bibl. Berlin kompl. (D. A. T. B. V. vox), kgl. Staatsbibl. München kompl. — Eine geschriebene Partitur im Besitze des Herrn Prof. Commer in Berlin.

Inhalt, 4stimmig:

1. Nach gsund und freud steht mein begir, Nr. 1.
2. 2. p. Erbarm dich mein.
3. 3. p. O Herr mein Got.
4. Christ ist erstanden, von der marter, Nr. 2.
5. Wenn wir in höchsten nöten sein, Nr. 3.
6. 2. p. So ist das vnser trost allein.
7. Christ der du bist der helle tag, Nr. 4.
8. 2. p. Ach lieber Herr behüt uns heint.
9. 3. p. Ob schon die augen schlafen ein.
10. 4. p. Wir bitten dich Herr Jesu Christ.
11. 5. p. Sind wir doch dein ererbtes gut.
12. 6. p. Befilch deim Engel dass er kum.
13. 7. p. So schlafen wir im namen dein.
14. Wann ich betracht die hinnenfart (geistl.) *) Nr. 5.
15. 2. p. Ach ach wie gar schwerlich nacht.
16. Der unfal reit mich ganz und gar, (weltlich) Nr. 6.
17. 2. p. Kein glück bei mir nit wonend ist.
18. 3. p. So hoff ich noch in kurzer frist.
19. Ey, ey, wie so gantz freundlich lieblich, (weltl.) Nr. 7.
20. So wünsch ich ir ein gute nacht, Nr. 8.

---

* Ten.-Melodie: a a g f a f g a, d c. d e f g f e d c etc.

21. 2. p. Da ich am nechsten bei ir was
22. Ohn ehr und gunst jetz lebt der glert, Nr. 9.
23. Wol kompt der Mey mit mancherley, Nr. 10.

5stimmig.

24 Herr Jesu Christ dir lebe ich, Nr. 11.
25. O lieb wie süfs und bitter, Nr. 12.
26. Halt! hart hertz! höchster hort! Nr. 13.
27. 2. p. Ueber deine zusag hab ich noch keine klag.
28. 3. p. Steif an dir sich erlifch, solchs glaub.
29. Auf sie hab ich mein herz gestellt, Nr. 14.
30. Freundlicher held, dich hat erwelt, Nr. 15.
31. Nackend bin ich aus meiner mutter leib komen, Nr. 16.
32. Cum nova fatiloquus vidisset. (In solennem introductionem Nobilis ac Patritae Scholae Altorffensis, factam III. Cal. Julii. Anno M.D.LXXV.)

Am Ende der Index.

(Fortsetzung folgt.)

Mittheilungen.

* Teschner (G. W.) Zwölf altdeutsche 4stimmige Lieder für Sopran, Alt, Tenor u. Bass. Lfg. I u. II. Part. u. Stim. (Part. 90 Pfg.) in 8°. Magdeburg bei Heinrichshofen (1878).

1. Senfl, L. Ich schwing mein Horn.
2. „ O schön und zart.
3. Ich sag' Ade! (aus Forster).
4. Lechner, Leonh. Wohl kommt der Mai.
5. Scandellus, A. Mit Lieb bin ich.
6. Lassus, Orl. de. Wohl kommt der Mai.
7. Hassler, H. L. Mit deinen lieblichen Augen.
8. „ Ach Lieb, hier ist das Herze.
9. Franck, M. Ein weiblich Bild.
10. „ Kein Lieb ohn Leid.
11. Haufsmann, V. Viel Stund im Tag.
12. Friederici, D. Einstmals das Kind Cupido.

Texte modernisirt, nur 1. Strophe mitgetheilt. Die Ausgabe ist bereits in dem Verzeichniss neuer Ausgaben alter Musikwerke verzeichnet, doch jetzt erst erschienen.

* Becker (George) Pygmalion par M. J.-J. Rousseau publié d'après l'édition rarissime de Kurzböck, Vienne 1772, avec quelques notes préliminaires par . . . Genève chez Georg, 1878. In 16°. XVI u. 15 Seit. (Tirè à cent exemplaires) Enthält eine geschichtliche Einleitung und eine Beschreibung der Scenen.

* Naumann (Emil): Darstellung eines bisher unbekannt gebliebenen Stylgesetzes im Aufbau des classischen Fugenthemas von . . . Pr. 1,50. Berlin, Ver-

lag von Rob. Oppenheim. 1878. 8°, 69 Seiten. Betrifft den wohl jedem theoretischen Lehrer sehr wohl bekannten und seinen Schülern oft ins Gedächtniss rufenden Grundsatz, dass eine Melodie, ein Thema oder Fugenthema anfänglich steigen und dann fallen soll, also sinnlich dargestellt ein Dreieck bilden muss. Der Verfasser führt dies recht geschickt durch und bringt Beispiele aller Art, die sowohl für als gegen diesen Grundsatz zeugen.

* G. G. Guidi: Nuovo Catalogo delle Pubblicazioni privilegiate di . . . Firenze 1878. Preis 50 cent. 8°. 44 Seiten. Enthält eine Auswahl von älteren und neueren Drucken mit hinzugefügten Preisen. Von werthvollen Werken führen wir an: Banchieri's l'organo suonarino, 2. Edit. Ven. 1611. — Catalogo delle rappres. in musica esposte ne' Teatri di Reggio dal 1701—1825. — Rossi, Salom., Cantiques, I. part. Chants, Pseaum. et Hymn. a 3–8 voix, 1620. II. part. Madrig. 5 v. Ven. 1600—1607, publiés par L. Naumburg. - Cantorinus, Compendium 1549. — Frescobaldi, 1. e 2. lib. di Toccate 1637, defect. — Gandini, Cronistoria dei Teatri di Modena dal 1539–1871. Modena 1873, 3 vol. etc.

* Straeten (Edm. vander) La Musique aux Pays-Bas. Tome IV. Bruxelles, Van Trigt, 1878. 8°. XVI u. 442 Seiten mit vielen Abbildg. Preis 10 Mark. Eine Besprechung desselben erfolgt in einem der nächsten Hefte.

* Kirchhoff & Wigand in Leipzig, Marienstr. 7. Katalog No. 534, Musikwissenschaft und Musikalien, 1723 Nrn. Viel Brauchbares und auch Seltenheiten, besonders werden einzelne Stb. von älteren Drucken Manchem erwünscht sein; auch beginnen die Preise ein klein wenig zu sinken, so dass wohl die Zeit wieder kommen wird, dass ein bürgerlich gestellter Mann auch einmal ein seltenes Werk erwerben kann.

* Als Mitglied der Gesellschaft für Musikforschung ist eingetreten: Herr H. Boeckeler, Domchordirigent und Redakteur des Gregoriusblattes in Aachen.

* Die nächste Versammlung der Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung findet am 15. October, Abends 8 Uhr in der Weinhandlung von Löschnigg, Taubenstr. 10, statt. Vorlagen: 1. Rechnungslegung über die Monatshefte des Jahres 1877; 2. der Antrag: im Jahre 1879 einen Gesammt-Index der ersten 10 Jahrgänge der Monatshefte als Extrabeilage den Monatsheften beizugeben und dafür den Jahresbeitrag für 1879 um 1 Mark zu erhöhen. Um eine zahlreiche Betheiligung an der Abstimmung zur 2. Vorlage wird gebeten und auf die §§ 15 und 16 der Statuten aufmerksam gemacht, welche lauten: Stimmberechtigt ist jedes Mitglied. Beschlüsse können nur durch absolute Majorität gefasst werden. Die auswärtigen Mitglieder haben das Recht sich bei den Versammlungen vertreten zu lassen, doch darf ein Mitglied nicht mehr als zehn Stimmen für sich und seine Vollmachtgeber führen.

* **Liederbuch von 1544** in neuer Ausgabe (8°, 251 Seiten), enthaltend: Einleitung, Biographieen, Melodieen (in allen Lesarten des 16 Jahrhunderts) und Gedichte, edirt von Eitner, Erk und Kade (Publikation 4. Jahrgang) ist bis zum Ende dieses Jahres zum herabgesetzten Preise von **3 Mark** statt 8 Mark zu beziehen durch die Redaktion, oder buchhändlerisch durch die T. Trautwein'sche Musikalienhandlung in Berlin.

* Hierbei eine Beilage: Schletterer's Katalog etc. Seite 57—64.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin S. W. Königgrätzerstr. 101.
Druck von Eduard Mosche in Grofs-Glogau.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

X. Jahrgang. 1878.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg. Kommissionsverlag und Expedition der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandl. in Berlin W. Leipzigerstrafse 107. Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.	No. 11.

Samuel Scheidt

und dessen Dedicationsschrift bei Ueberreichung seines Orgeltabulaturwerkes an den Kurfürsten von Sachsen Johann Georg I. im Jahre 1624.

(Otto Kade.)

Von jeher übte der Kunstsinn des sächsischen Hofes eine grofse Anziehungskraft auf Gelehrte und Künstler, namentlich Musiker aus. Die bedeutendsten Tonkünstler des 16. und 17. Jahrhunderts verschmähten es nicht, ihre Kunsterzeugnisse diesem Hofe zu überreichen, theils in Folge schon erhaltener Vergünstigungen und Gnadengeschenke, theils in der Hoffnung auf Erfüllung eines bestimmten Zweckes oder Wunsches. Dass daher die unter der Bezeichnung „Dedicationes" im geheimen Staatsarchive zu Dresden aufbewahrten Aktenstücke bei der Freigebigkeit, mit welcher diese Dedicationsexemplare meist erwiedert wurden, eine ansehnliche Sammlung höchst interessanter Briefe und Begleitschreiben mehr oder minder berühmter Künstler und Gelehrten ausmachen, darf nicht befremden. Dass diese Schreiben meist manu propria — seltener von Kopistenhand — geschrieben sind, verleiht ihnen einen besonderen Reiz. Aus der Masse derselben will ich hier nur einige wenige herausgreifen, die für die Musikgeschichte das meiste Interesse zu bieten scheinen.

So übersendet Georg Otto (Torgauer von Geburt, Cantor in Sulza, zuletzt Kapellmeister des Landgrafen Moritz von Hessen-Cassel) im Jahre 1580 „Cantionen, Mutetten vnd Gesenge", für die

er „10 Thlr. zur Verehrung“ erhielt, wie das Antwortschreiben des Kurfürsten August vom 14. Juni 1580 besagt. Da Otto mit diesen Kompositionen — es sind wahrscheinlich die Introitus totius anni von 1574 gemeint, — sein Gesuch um die durch den Tod von Antonius Scandellus erledigte Kapellmeisterstelle verband, so liefs der Kurfürst, da die mit Pinellus de Gerardis inzwischen angeknüpften Unterhandlungen zu einem Abschlusse noch nicht gekommen waren, die Bemerkung beifügen: „Im Fall Wir uns aber mit demselben nicht vergleichen können, wollen Wir deines unterthänigsten Gesuches, so Wir zu gutem Gefallen vermerket, gnädigst eingedenk sein.“ Dass die Wahl schliefslich doch zu Gunsten Pinelli's ausfiel, gehört nicht weiter zur Sache.

Der eben erwähnte Genueser Patricier Pinellus de Gerardis, dedicirte dem Kurfürsten seine deutschen Magnificats vom Jahre 1583, die nicht nur von ihm selbst in Satz gestellt und gedruckt wurden, wie die Akten ausdrücklich bezeugen, sondern auch ein schönes Portrait von ihm enthalten. Er erhielt für diese Dedication „20 Gl. zu seiner Verehrung“, wie der Ausdruck damals meist lautete.

Der in der kurfürstlichen Kapelle angestellte Altist Heinrich Habermehl überreichte in dem Zeitraume von 1582—1588 „die Version“ oder Uebersetzung des grofsen venetianischen Geschichtswerkes von Sabellico in zehn Bänden. Er erhielt für jeden Band jedes Mal 100 Gulden als Honorar. Ob die Uebersetzung noch vorhanden und brauchbar ist, vermag ich nicht zu bestimmen.

Der berühmte Tonsetzer Leonhardt Schröter, ebenfalls aus Torgau gebürtig (Cantor an der Schule zu Magdeburg) überreichte das „zu unterthänigsten Ehren des Kurfürsten“ komponirte Symbolum im Jahre 1587, wofür ihm ebenfalls „zehn Thaler zu einer Verehrung aus Gnaden“ bewilligt wurden. Ob dieses Wort Symbolum hier in seiner allgemeinen Bedeutung für Te Deum zu nehmen ist, oder darunter die specielle Devise des Fürsten zu verstehen sei, ist mir nicht klar. Ich kann jedoch nicht unbemerkt lassen, dass ein handschriftliches Te Deum zu zwei Chören vom Jahre 1571 — höchst wahrscheinlich von Schröter's eigener Hand geschrieben, — auf der Zwickauer Rathsbibliothek aufbewahrt wird. Dasselbe ist schon um der Aufzeichnung willen von Werth, weil es in Partitur notirt ist, mithin eins der frühesten Beispiele der Partituranordnung abgiebt, während die Tonsätze vor dieser Zeit nur in einzelnen Stimmbüchern uns überliefert sind. Der Grund, warum ich dieses Te Deum für das

oben berührte Symbolum halte, ist der, weil dasselbe auf deutschen Text gesetzt ist, während die übrigen Tonsätze zu dem Te Deum von Schröter lateinischen Text haben.

Der ausgezeichnete Tonsetzer Seth Calvisius bat im Jahre 1594 um ein Privilegium auf seine heiligen Gesänge, „die lateinischen hymnos, sowie alle deutschen Gesänge, so in den Kirchen und sonst bräuchlich, mit einer Melodey quatuor vocum", die er unter dem Titel: „Hymni sacri, und Cantiones sacrae in usum illustris ludi, qui est Porta ad salam werde ausgehen lassen." Es sind die berühmten Tonsätze zu deutschen protestantischen Gemeindeweisen nota contra notam, die für das evangelische Kirchenlied eine so hohe Bedeutung erlangten.

Endlich möge noch eines Dedicationsschreibens gedacht sein, mit welchem der berühmte Orgelkomponist und Virtuos Samuel Scheidt in Halle sein umfangreiches Werk von Orgelsätzen, das unter dem Titel Tabulatura etc. im Jahre 1624 erschien, dem Kurfürsten Johann Georg I. überreichte. Dieses Begleitschreiben erhält darum ein erhöhtes Interesse, weil demselben ein Gutachten beiliegt, das der Kurfürst von seinem damaligen Kapellmeister, dem berühmten Heinrich Schütz, über das Scheidt'sche Werk einholen liefs. Letzteres möge unverkürzt folgen, weil es rein sachlich gehalten ist. Das Schreiben Scheidt's gebe ich aber nur im Auszuge, da dasselbe breit und umständlich alle möglichen Sagen und mythische Personen aus dem Alterthum herbeizieht, um das Lob der Musik in der verschiedensten Variationsform zu preisen. Nur von der Stelle an, wo er sich über seine eigene Kompositionsweise ausspricht, schien es mir angemessen, dem Wortlaute zu folgen. Nachdem Scheidt also erwähnt, dass er seinem Fürsten und Herrn Administrator des Erzstiftes Magdeburg in das 15. Jahr gedienet, fährt er mit folgenden Worten weiter fort: „Und demnach meine bishero gepflogene art und manier uff der orgel und instrument zu schlagen, nicht wenigen beliebet, begehret und gesucht worden, insonderheit, dass sich bis dato niemandt teutscher Nation unterfangen, welcher eintzige cantion in orgeln oder Instrumententabulatur hette bringen wollen, als habe ich solche meine art und manier in öffentlichem Druck ausgehen zu lassen und dadurch dieser kunstliebenden nutzen befodern und zu andrer vielleicht schönerer und besserer art anlass zu geben kein bedenken haben können. Wie dann E. Churf. Gnaden als einen vandthafften (gewandten?) und der edlen music sonderbar liebha-

benden Fürsten, wie dessen seine wohlbestellte Capellen genugsam anzeigen, von welchen mir auch vor dieser Zeit viel und grofse gnade widerfahren, dieser meiner Tabulatur Bücher ersten Theil unterthenigst (und zur Anzeigung eines dankbaren gemüts) dediciren und zuschreiben, auch danebenst den Andern und dritten theil, so ich Andern dediciret, mit überschicken wollen." Es folgen nun die üblichen Höflichkeitsformeln.

Datum, Hall, den 22. Decembris, anno 1624.

Ew. Churf. Gn.
vnterthänigster
Samuel Scheidt
m p. p.

Der Bericht über dieses Dedicationsgeschenk, den Heinrich Schütz an den Kammersecretair des Kurfürsten zu richten hatte, lautet nun wie folgt: „Nachdem derselbe wegen Samuel Scheidten Capelmeisters zu Halla eingeschickten musicalischen sachen eigendtlichen Bericht und darüber mein judicium begehret, als füge ich Ihme dienstfreundtlichen zu wissen, dass jetziges Werk (2 bücher in Folio in Weisleder mit vergülden Leistlein eingebunden, auf dem Schnitt sprengklicht, jedes Buch in die 3 quer Finger dicke) seyen Sachen für Organisten auf die Niederländische art, gar wol zu hören, und ist aus diesen zweyen büchern das erste unserm gnedigsten Churfürsten und Herrn mit einer absonderlichen fürher gedruckten praefation zugeschrieben. Ueber dieses aber weis mein grosg. l. Cammersecretari sich vielleicht noch zu erindern, da berürter Samuel Scheidt noch zwei andere opera vordem eingeschickt, dass von ohngefähr das Schreiben, als ich einsten zum Aufwarten gang, von der Knaben einem verloren worden. Dieselben opera aber seindt unserm gnedigsten Herrn nicht dediciret, sondern nur praesentiret worden, seindt auch noch fürhanden, aber bis dato (weil noch keine recompens darauf gefallen) noch nicht in den Catalogum der Bücher gebracht worden, Were demnach an itzo bey gegenwertiger Dedication mein unterthenigst Meinung, dass unser gnädigster Churfürst und Herr sich für eines und alles gnedigst mit ihm abfinden, und recompens wiederfahren liefsen, Nach meiner Wenigkeit (und auf Begehren meines grosg. Herrn Cammersecretari) bedüncket mich, dass ein becher von 30 oder 35 Thalern oder aber, so es unsern gnedigsten Herrn Churfürsten beliebet, ein becher von 20 Thalern nebst Ew. Churf. Gnaden Contrefait, alldieweil er ein Theil des Werks anhero dediciret, zu reputation unseres gnedigsten Herrn

genung were, Stehet zuförderst bei Unserm gnedigsten Herrn und meinem grosg. lieb. Herrn Cammersecretari zu thun und lassen nach Ihrem gefallen. Demselben göttlicher Protection empfehlende. Den 30. December 1624.

Meines grosgünstigen Herrn Cammersecretari dienstwilligster
Heinrich Schütz, Capellmstr.

Auf diesen Bericht hin decretirte denn der Kurfürst, sich ziemlich streng an die von Schütz gemachten Angaben haltend, seinem Cammersecretari, „dem Capellmeister zu Hall Samuel Scheidten einen Becher 25$^{1}/_{6}$ Reichsthaler Werth hinwider verehren zu lassen.“ Mit doppelter Freude wird der Empfänger diese Gnadenbezeugung gewiss erhalten und aufgenommen haben, da sie zugleich als Neujahrsgeschenk vom 1. Januar des Jahres 1625 datirt ist.

Unwillkürlich drängt sich hier die Frage auf, welches war nun wohl „die Art und Manier“ auf die der Autor ein so grofses Gewicht legt, bis zu der Behauptung sogar, dass bis dahin Niemand deutscher Nation dieselbe vor ihm ausgeübt habe? Dem Wortlaute nach könnte man versucht sein, die ganze Stelle nur auf die äufsere Niederschrift zu beziehen und den Nachdruck auf den Unterschied zwischen italienischer Tabulatur- und Notenschrift und der deutschen Orgel- und Instrumententabulatur zu legen. Allein dagegen streitet der Sinn der ganzen Stelle und namentlich die Bezeichnung, welche Schütz in seinem Schreiben gebraucht, wenn er die Kompositionsweise des berühmten Orgelvirtuosen „eine niederländische Art“ nennt. Wie treffend Schütz mit seinem reifen juristisch geschärften Kennerblicke in diesen zwei Worten die Sachlage bezeichnet, mag aus folgenden kurzen Andeutungen hervorgehen. Es ist bekannt, dass Scheidt zu jener begabten Jüngerschaft zählte, die unter des berühmten niederländischen Orgelkomponisten Peter Sweelinck's Leitung im Anfange des 17. Jahrhunderts ihre Studien in Amsterdam machte. Die bedeutendsten Vertreter des Orgelspiels in Nord- und Mittel-Deutschland gingen aus dieser Schule hervor. So die beiden Hamburger Organisten Jacob Schultz (oder Prätorius), Sohn des Hamburger Organisten Hieronymus Schultz, David Scheidemann, ferner Melchior Schild, Sohn des Organisten Anton Schild in Hannover, dann Paul Seyfert in Danzig, denen sich endlich auch unser Samuel Scheidt aus Halle als vielleicht der begabteste und fruchtbarste unter ihnen ebenbürtig anreiht. Alle diese hier genannten Künstler brachten ihre Studienzeit fast gleichzeitig miteinander bei dem Amsterdamer Orgelmeister Swee-

linck zu. Sagt doch Scheidt ausdrücklich, dass er im Jahre 1624 schon 15 Jahre im Dienste des Administrators zugebracht habe. Folglich muss er diesen Dienst 1609 angetreten, mithin in dem jugendlichen Alter von 22 Jahren mindestens seine Lehrjahre bei Sweelinck abgeschlossen haben. Wie nachhaltig die Eindrücke und Anregungen gewesen sein müssen, die Scheidt daselbst empfing, geht aus den uns hinterbliebenen Orgelstücken klar hervor. Namentlich lässt sich dies aus einer Instrumentalform, der Variation nachweisen, deren Verwerthung in der Instrumentalmusik dem niederländischen Orgelmeister Sweelinck zuerst wohl zuzusprechen ist, so dass er als der Schöpfer dieser nachher so allgemein beliebten Kunstgattung angesehen werden kann. Scheidt zeigt sich als der treue Anhänger seines Lehrers. In den drei Theilen seiner Tabulatura nova befinden sich nicht weniger denn 21 Nummern mit Variationen über Lieder, theils weltlichen, theils geistlichen Inhaltes. Das von Eitner zum Theil herausgegebene Manuscript*) der Bibliothek zum grauen Kloster in Berlin von Orgelstücken dieser Zeit, weist sogar eine Doppelarbeit zwischen Sweelinck und Scheidt in Variationform über eine Paduana auf, bei welcher abwechselnd je eine Variation von Sweelinck mit je einer von Scheidt in brüderlicher Eintracht beisammenstehen. Gleich ehrend für den Meister wie für den Schüler! — Aber es besteht aufser der Form auch noch ein innerer Anknüpfungspunkt, den beide Tonsetzer gemeinschaftlich besitzen und den vor ihnen Keiner weder in Italien und den Niederlanden noch in Deutschland grundsätzlich angewendet und systematisch ausgebeutet zu haben scheint. Ich meine darunter diejenige kontrapunktische Verbindung zweier Motive, die einer Stimmenverkehrung fähig sind, d. h. nach jetzigem Sprachgebrauche zu reden, im doppelten Kontrapunkte stehen. War diese Motivverbindung im älteren Vocalsatze auch durchaus nicht unbekannt, wie einzelne Beispiele**) aus der älteren Literatur dies beweisen, so spielten sie doch bei dem technischen Harmonie- und Imitationssysteme der Alten bei Weitem nicht diejenige Rolle, welche ihr später nach der

---

*) Siehe: Johann Peter Sweelinck (1561—1621) drei Fantasien, drei Toccaten und vier Variationen für Orgel, aus der Orgeltabulatur übertragen von Rob. Eitner. Berlin, Simrock, 1870.

**) Man sehe unter andern das höchst werthvolle interessante Beispiel aus Lasso's Kompositionen, ein Duo in Dehn's Kontrapunktlehre, oder dasselbe abgedruckt im Bericht 7 des dresdener Conservatoriums von Pudor 1873, mit einer Abhandlung von Emil Naumann über das Alter des Kontrapunktes (Seite 6).

allmäligen Auflösung des alten Ton- und Harmoniesystemes in das moderne flüssige, geschmeidige Modulations- und Kontrapunktsystem von Natür zufallen musste. Soweit die Vorlagen für Instrumentalstücke und meine Beobachtungen bis jetzt reichen, tritt die systematische, nicht blos sporadische Verwendung und Verwerthung dieses Kunstmittels in gröfserem Mafsstabe erst mit Sweelinck zu Tage, wofür als Beleg dazu die Fantasie Nr. III à 4 in der oben angeführten Ausgabe dienen mag. Es ist dasselbe Tonstück, auf welches schon Eitner, wenn auch mehr vom rein ästhetischen Standpunkte aus, aufmerksam gemacht hat. Denn selbst der höchst bedeutsame Satz von Orazio Vecchio von 1593, Fantasia à 4 voci, den neuerlichst von Wasielewski in seinem vortrefflichen Buche über die Geschichte der Instrumentalmusik, Berlin 1878, Nr. 26 der Beilagen, veröffentlicht hat, kann hier nicht in Frage kommen und diesen Ruhm unserm Sweelinck streitig machen. Denn obgleich dieser in formeller Beziehung äufserst interessante Instrumentalsatz von Vecchio „mit allen Künsten der höheren Kontrapunktik" (wie der Verfasser obigen Buches auf Seite 144, Anmerkung 3 sagt) ausgestattet zu sein scheint, vermisse ich doch gerade eben die eine Eigenschaft, welche ich oben an der Fantasie von Sweelinck besonders hervorgehoben habe, nämlich den doppelten Kontrapunkt. Es finden sich darin wohl Engführungen der verschiedensten Art, Verlängerungen — und zwar nicht blos einfache, sondern auch doppelte, bisweilen sogar gleichzeitig miteinander, — Verkürzungen des Hauptmotivs, das Thema erscheint in Terzen- und Decimenverbindung, einmal sogar im einfachsten vierstimmigen Satze, nota contra notam, mit der Melodie in der Oberstimme, ganz wie sich der protestantische einfache Choralsatz später formulirte — alle diese und ähnliche kontrapunktische und imitatorische Künste sind darin angebracht. Aber die Verkehrung zweier Motive, die Verlegung der Stimmen in umgekehrter Lage, diese ist dennoch nicht vorhanden. In dieser Beziehung liefert die obengenannte Fantasie von Sweelinck darum ein so werthvolles Beispiel, weil die ganze Architektonik des Baues gerade auf diesem Kunstmittel beruht. Auch hierin folgte Scheidt seinem grofsen Lehrmeister. Die Uebertragung dieses auf weitem Umwege durch die Niederlande erworbenen Kunstmittels auf deutsche Instrumentalformen und Verhältnisse mag eben den Grund zu jener etwas stolz klingenden Aeufserung abgegeben haben, dass „bis dato noch Niemandt deutscher Nation sich unterfangen habe, solche Stücke auf Orgeln und Instrumententabulatur" anzufertigen.

Noch habe ich einige biographische Daten über diesen Hallenser Organisten beizufügen, die vorläufig noch unbekannt zu sein scheinen. Scheidt's Vater, mit Vornamen Conrad, war Pigarcha (vulgo fontium Magister, was wir ungefähr Salinenmeister nennen würden) am Salinenwerke zu Halle. Er muss vor 1620 gestorben sein, denn Samuel Scheidt (der Sohn) setzte ihm in dem Werke Cantiones sacrae, 1620, Nr. 33 einen Denkstein durch den Tonsatz auf den Text: Zion spricht, der Herr hat mein vergessen, zu zwei Chören auf 8 Stimmen. Dieser Tonsatz trägt die Aufschrift: Lessum hunc in obitum Conradi Scheidt Pigarchae (vulgo fontium Magistri) in Salinis Saxonicis parentis optimi et desideratissimi moestus author apposuit. Samuel Scheidt hatte einen Bruder, Gottfried mit Vornamen, der gleichfalls die Tonkunst ausübte. Denn auch er setzte auf des Vaters Tod einen Gedächtnissstein in derselben Sammlung geistlicher Gesänge unter Nr. 35, der die Aufschrift führt: Parodia in obitum parentis optime de se meriti decantata a Godefredo Scheidt, authoris fratre. Es ist hierbei zu bemerken, dass Gottfried nicht nur denselben Text, die gleiche Stimmenzahl, sondern auch dieselben musikalischen Motive, nur in anderer Verwerthung wie sein Bruder Samuel verwendet hat. Es muss mithin in der ganzen Familie Scheidt eine tüchtige musikalische Ader gelegen haben.

Eduard vander Straeten's

tome 4me La musique aux Pays-Bas (Bruxelles, 1878 G.-A. van Trigt, in 8°, XVI und 442 Seit. mit 12 Tafeln. (Pr. 10 M.)

Unermüdlich ist der Verfasser bemüht, aus den Archiven neues Material zu Tage zu schaffen und sein Fleiſs wird reichlich belohnt. Der vorliegende 4. Band zerfällt in drei Abtheilungen. Die erste ist mit Jean Tinctoris, die 2. mit Philippe van Ranst und die 3. mit Henri Liberti überschrieben. So karg die Nachrichten über Tinctoris flieſsen, so ist es dem Verfasser doch geglückt, sowohl aus seinen Schriften, als aus Aktenstücken und alten Rechnungen die wichtigsten Begebenheiten im Lebenslauf des berühmten Theoretikers des 15. Jahrhunderts festzustellen. Hierzu gehört der Nachweis, dass sein ursprünglicher Name „De Verver“ oder „Ververs“ gelautet hat, doch schwankt der Verfasser auch zwischen „De Vaerwer“ oder „Vaerwere.“ Ferner, dass Tinctoris vor dem 12. October 1511 gestorben ist, da ein Aktenstück im kgl. Generalarchive des König-

reichs Belgien die Verordnung enthält, dass ein Pierre de Coninck die durch den Tod von „heeren Jeanne Tinctoris“ erledigte Praebende zu Nivelles erhält. Der Verfasser liebt es, von seinem Thema sehr oft abzuspringen und so erhalten wir in dem Artikel „Tinctoris“ eine Unzahl andere aktenmäfsig beglaubigte Notizen, die zwar oft in gar keinem Zusammenhange mit Tinctoris stehen, für die Geschichte aber von unnennbarem Werthe sind. Straeten's Werk ist in der That ein Quellenwerk von grofser Bedeutung, doch müssen wir immer wieder gegen die Art der Einstellung der Autornamen ins alphabetisch geordnete Register protestiren. Da Straeten's Werk nur eine Sammlung von Dokumenten ist, die oft ohne Vermittelung mitgetheilt werden und nicht einer fortlaufenden Darstellung der Geschichte der Musik zur Folie dienen, so sollen sie dem künftigen Historiker ganz besonders als Quelle dienen, hierzu gehört aber ein gutes Register, sonst wird der Werth derselben sehr oft illusorisch. Schon im ersten Bande seiner Musique aux Pays-Bas liebte es der Verfasser, manche Autornamen nicht unter den Anfangs-Buchstaben ihres Zunamens zu stellen, sondern unter das Wörtchen „von“, französisch „de“, niederländisch „van“ auch „van der.“ Nun haben zwar französische Autoren vielfach das Wörtchen „de“ ihrem Zunamen in der Weise vorgesetzt, dass es nicht mehr getrennt von demselben erscheint, sondern sich mit dem Zunamen zu einem Worte verbindet, wie Defranc, Deprosse u. a., doch ist bereits von Fétis damit viel Unfug getrieben worden, indem er ältere Musiker, deren Namen sowohl in Drucken, wie in Handschriften stets getrennt erscheinen, in ein Wort zusammen zieht, wie Josquin de Près, Claude Petit Jean de Latre, Antoine de la Court, aus denen er Deprès, Delatre, Delacourt macht. Um das Nachschlagen nicht noch mehr zu erschweren, bleibt uns Nachfolgern nichts übrig, als den von Fétis gewählten Namen beizubehalten. Straeten geht aber noch weiter und bleibt sich dabei nicht konsequent: Wert schreibt sich auf allen Drucken: Jachos Wert, oder Giaches de Wert und so führt ihn Straeten auch im 1. Bde. seiner Musique aux Pays-Bas im Register an, führt aber auch unter „De Woert (Jacques)“ ihn nochmals mit anderer Seitenangabe an; in den folgenden Bänden ist er aber nur unter „De Weert“ zu finden. Aehnlich steht es mit dem Namen Berchem: Jacob de Berchem stellt er unter „Berchem“, Gauthier van Berchem dagegen unter „Van Berchem.“ Ferner stellt er im 4. Bde. unter „De“ 104 Autornamen ein, die man dort gewiss nicht sucht, wie „De Bock“, „De Hondt“, „De Haase“; nebenbei steht „Du Fay“ noch

fälschlich zwischen den „De“. Eine andere ganz ungebräuchliche Rubrik ist die unter „Van“, „Vanden“, „Vander“; hier stehen nicht weniger als 86 Namen, unter anderen auch Blankenburg, Gheyn, Wyngaerde, Weerbecke u. a. bekannte Autoren. Der geehrte Herr Verfasser möge uns diese Ausstellung einer zwar äufserlichen und scheinbar geringfügigen Ungenauigkeit nicht übelnehmen und sie nur zum Besten der Sache sich deuten. — Der 2. Artikel (Seite 67—273) ist ganz vorzüglich den Instrumentisten und Instrumenten selbst gewidmet, von denen auch eine Anzahl in Abbildungen beigegeben sind. Die Nachrichten sind nach den Städten alphabetisch geordnet und greifen zurück bis ins Jahr 1318. Der 3. Artikel dagegen macht uns mit weniger bekannten Instrumental-Komponisten aus dem 17. und 18. Jahrhundert bekannt, deren Werke, soweit sie dem Verfasser in die Hände gekommen sind, einer Prüfung unterworfen und hie und da auch Sätzchen als Beispiele mitgetheilt werden. Ich nenne z. B. die Komponisten Dirk Scholl, Mathias Vanden Gheyn, Jean Jacques Robson, Josse Boutmy, Ferdinand und Guill. Staes. Dieser Abschnitt enthält keine archivalischen Notizen und zieht seine Quellen aus den Dedicationen der betreffenden Werke, die meist auch im Wortlaut mitgetheilt sind; eine Ausnahme geschieht nur bei dem Artikel Ferdinand Staes (Seite 334), hier werden eine Reihe Briefe und Ernennungen mitgetheilt, die manches interessante Licht auf die damalige Zeit (um 1771) werfen. An Portraits, in photolithographischer Manier hergestellt, enthält der Bd. diejenigen von Henri Liberti und Dirk Scholl, aufserdem einige in gleicher Manier hergestellte Titelblätter und die bereits erwähnten Instrumente, die sich an alten Ornamenten gefunden haben. Möge es dem Verfasser vergönnt sein, die Fortsetzung seiner Veröffentlichungen noch ferner zu betreiben; der Dank der Fachgenossen ist ihm sicher und er selbst setzt sich damit den unvergänglichsten Denkstein.

Leonhard Lechner.

(Rob. Eitner.)

(Fortsetzung.)

Aus der Dedication, welche ein Lob auf die Musik anstimmt, ist Folgendes mittheilenswerth:

„Und so ist jederman unverborgen, was für einen lieblichen gesang die kleine Nachtigal singet, welcher Musica ohn alles wiedersprechen die allerlieblichst und angenemste ist, von wegen

der wundersamen und schönen abwechslung und veronderung, also, dass auch Plinius schreibt, dass in einem so kleinen hälslein oder kelel, alles dasjenige verborgen lige, das menschliche geschicklichkeit durch soviel und mancherlei Instrumenta habe erdacht. — Aber wie diesem allein, so übertrifft fürwar die menschliche stimm sehr weit alle andere gesang, klang und laut. Und wiewol die Philosophi, auch sonst gelerte leute, sich hoch beflissen haben dieses wunderbarlich werk der menschlichen stimm zu erforschen und ergründen, wie es nemlich zugehe, dass die luft durch ein solche kleine und geringe bewegung der zunge und darnach noch durch ein geringere bewegung der kelen, auf so mancherlei art und weis, nach dem wie sie durch das gemüt regieret und gelenket wird, auch also kreftig und gewaltig wort, laut, gesang und klang von sich geben könne, dass sie sofern und weit gerings herumb von jederman unterschiedlich nit allein gehört, sondern auch verstanden und vernommen wird. Solchs, sage ich, haben zwar die Philosophi und andere hochverstendige leut zu erforschen sich unterwunden, habens doch nicht können ergründen, viel weniger deutlich und ausfürlich an tag geben und darthun.

1577b. Newe teutsche Lieder zu 3 Stim. nach art der welschen Villanellen, siehe 1576.

1578. Sanctissimae virginis Mariae canticum quod vulgo Magnificat inscribitur, secundum octo vulgares tonos, Quatuor vocibus compositum per Leonardum Lechnerum Athesinum. | Cum Gratia et Priuilegio Caes. Maiest. ad quinquennium. | Noribergae excudebat Nicolaus Knorr. M.D.LXXVIII.

4 Stb. in kl. quer 4⁰. Enthält 8 Magnificat zu 4 Stimmen.

Einzig bekanntes Exemplar in der Gymnasialbibl. in Brieg (Sammelbd. Nr. 9). Eine genauere Beschreibung war nicht zu erlangen.

1579. (Gothisch und deutsch:) Newe Teutsche Lieder, | Erstlich durch den Fürnemen vnd | Berhümbten Jacobum Regnart, Röm. Key. Mai. | Musicum, Componirt mit drey stimmen, nach art der | Welschen Villanellen. | Jetzund aber (denen, so zu solcher art lust vnd lieb, zu dienst | vnnd gefallen) mit fünff stimmen gesetzet, | Durch | (latein. Versal.) Leonardvm Lechnervm Athesinvm. | (lat. klein:) Con alchuni madrigali in lingua Italiana. | Bez. d. Stb. | (deutsch:) Mit Röm. Kay. Mai. Freyheit etc. nit nachzudrucken. || Gedruckt zu Nürmberg durch Katharinam Gerlachin, vnd | Johanns vom Berg Erben. | M.D.LXXIX. |

5 Stb. in kl. quer 4⁰. Dedic. Herrn Bartholom. Pömer, Joachim Pömer, Joachim Nützel, Chr. Fürer, Pfintzing, Schürstab etc. Rathsherrn der Stadt Nürnberg, Einer Erbarn Musikalischen versammlung. Gez. von Lechner: Nürnberg den 1. Januarii 1579. Folgt das Register.

Exemplare: Kgl. Bibl. Berlin, komplet (C. A. T. B. V. vox). — Kgl. Staatsbibl. München, komplet. — British Museum in London (Besitz unbek.). — Univers.-Bibl. in Göttingen, fehlt Tenor. — Kgl. Ritterakademie in Liegnitz, komplet. — Stadtbibl. in Breslau, komplet. — Eine geschriebene Partitur im Besitze des Herrn Prof. Commer in Berlin.

Inhalt, 5stimmig.

Nr. 1. Ohn dich muss ich mich aller freuden mafsen, 4 Str. (Regnart 1. Thl. Nr. 1.)
Nr. 2. Sagt mir, Jungfrau, wohere, 4 Str. (R. 2. Thl. Nr. 22.)
Nr. 3. Wenn ich gedenk der Stund, 4 Str. (R. 1. Thl. Nr. 3.)
Nr. 4. Ach hartes hertz, lass dich doch eins erweichen, 4 Str (R. I, 4.)
Nr. 5. Lieb und vernunft die hand bei mir ein streit, 4 Str. (R. I, 5.)
Nr. 6. Wann ich den ganzen tag geführet hab mein klag, 5 Str. (R. II, 1.)
Nr. 7. Jungfrau, eur wanckel mut ist mir zu ohren kommen, 4 Str. (R. II, 4.)
Nr. 8. Dass jr euch gegen mir so freundlich thut beweisen, 4 Str. (R. II, 6.)
Nr. 9. Glaub nit, dass ich kând sein so gar vergessen, 4 Str. (R. I, 9.)
Nr. 10. Kein gröfser freud kan sein auf dieser erden, 4 Str. (R. I, 20.)
Nr. 11. Der süfse schlaf, der sonst alls stillet wol, 4 Str. (R. II, 15.)
Nr. 12. Nun irrt mich nicht, Gott hats gericht, 4 Str. (R. II, 8.)
Nr. 13. Ey dass ich mich nicht schame, 4 Str. (R. II, 2.)
Nr. 14. Dies ist die zeit, die mich erfreut, 4 Str. (R. II, 19.)
Nr. 15. Weil du dann wilt gen mir dein lieb, 4 Str. (R. II, 13.)
Nr. 16. Ach Gott was soll ich singen, 4 Str. (R. II, 9.)
Nr. 17. Nun bin ich ein mal frey von liebes banden, 4 Str. (R. I, 3.)
Nr. 18. Dass du von meinet wegen gesetzt bist in pein, 4 Str. (R. II, 16.)

Nr. 19. Jungfrau, eur scharpfe augen, die hond gewaltiglich, 4 Str. (R. II, 5)

Nr. 20. Nach meiner lieb vil hundert knaben trachten, 4 Str. (R. II, 21.)

Nr. 21. Ach schwacher geist, der du mit sovil leiden, 4 Str. (R. I, 18.)

Nr. 22. Wil uns das Meidelein nimmer han, Rot röslein auf der heiden, 1 Str. (steht nicht im Regnart.)

Nr. 23. Come nave ch'in mezo.
2. p. Cosi son io, nel pianto.

Nr. 24. Fato, Fortuna, Predestinatione.

Nr. 25. Che piu d'un giorno.

NB. Die Regnart'schen 3stim. Lieder, 1. und 2. Theil, erschienen zum ersten Male 1576 und 1577, dann 1578 und endlich 1593. Ein Vergleich zwischen der Lechner'schen Bearbeitung und den Regnart'schen Originalen ist höchst lehrreich. Lechner setzt nicht etwa zu den 3 Stimmen eine 4. und 5., sondern benützt hier ein Motiv des Discants, dort eins des Tenors und schafft daraus einen vollständig neuen Satz, etwa in ähnlicher Weise wie die Motetten-Komponisten den gregorianischen Choral benützten. In den Monatsh., Jahrg. VIII, 55 (auf der Tafel V), theilte ich bereits damals des Vergleiches halber das Regnart'sche Lied und die Lechner'sche Bearbeitung „Ohn dich muss ich mich aller freuden mafsen" Takt über Takt mit, aus welcher man am Besten einen Begriff der Lechner'schen Arbeit erhalten wird.

Im Jahre 1586 erschien von der Lechner'schen Bearbeitung eine zweite unveränderte Auflage. Sie hat auf dem Titel nur geringe Varianten und zwar Zeile 1: Neue für Newe, Zeile 3: Maie. für Mai, Zeile 4: componirt für Componirt, Zeile 4 schliefst mit „art" | der Welschen etc. Zeile 7: vnd für vnnd. Die Druckerfirma lautet:

Nürmberg, durch Katharinam Gerlachin. | M.D.LXXXVI. | 5 Stb. in kl. quer 4⁰. Die Dedication nebst Unterschrift ist der ersten Ausgabe völlig gleich.

Exemplare: Kgl. Bibl. Berlin, kompl. — Stadtbibl. in Leipzig nur Bassus.

1581. (Versal.) Sacrarvm can- | tionvm, qvinqve | et sex vocvm, | liber secvndvs. | (Petit:) Authore | Leonardo Lechnero Athefino. | Bez. d. Stb. | Cum gratia & privilegio Caes: Maiest: ad annos Sex. || NORIBERGAE, | In Officina Catharinae Gerlachin, & Haeredum Johannis Montani. | ANNO CIↃ IↃ XXCI. |

6 Stb. in kl. quer 4⁰. Im Tenor die Dedicat. an Senatui reipublicae Noriberg. Gez. v. Komp. Noribergae, 8. Calend. April. 1581. Folgt ein Gedicht an Lechner von Paulus Melissus und darauf der Index.

Exemplare: Kgl. Bibl. Berlin, kompl. (C. A. T. B. V. VI vox.) — Kgl. Staatsbibl. München, kompl. — Bibl. der Nicolaikirche in Berlin, kompl. — Kgl. Ritterakademie in Liegnitz, kompl. — Stadtbibl. in Hamburg, kompl. — Stadtbibl. in Augsburg, kompl. — Bisch. Proske'sche Bibl. in Regensburg, kompl. — Stadtbibl. in Breslau, kompl. — Univers.-Bibl. in Upsala. A. T. B. V. — K. k. Hofbibl. Wien, nur Altus vorh. — Stadtbibl. in Lüneburg: D. A. T. V.

Inhalt, 5 vocum.

1. Surge propera amica mea Nr. 1.
2. Da pacem Domine Nr. 2.
3. Domine Deus Israel Nr. 3.
4. 2. p. Nunc ergo Domine Deus.
5. Dulcis et rectus Dominus Nr. 4.
6. Si pietas, si sancta fides Nr. 5.
7. Adaperiat Dominus cor vestrum Nr. 6.
8. Gabriel archangelus apparuit Nr. 7.
9. 2. p. Erit enim magnus.
10. Mollitissime quaeso mi Melisse Nr. 8.
11. 2. p. Sed ô parcite vos mihi Camenae.
12. In tenebris nostrae et densa Nr. 9 (ad aequales.)
13. Felix ô ter et amplius Nr. 10.
14. 2. p. Ceu plantaria, 3 voc.
15. 3. p. Quem timor Domini, 5 voc.
16. Vivere vis recte Dominum Nr. 11.
17. 2. p. Proxima sed deinceps.
18. O admirabile commertium Nr. 12.
19. Diffugere nives, arboribusque Nr. 13.
20. Grates nunc omnes reddamus Nr. 14.
21. 2 p. Huic oportet.
22. Fama mihi egregiam Nr. 15.
23. 2. p. Invida me stringant, 4 voc.
24. 3. p. Est etiam in magnis, 6 voc.

6 vocum.

25. Deus noster refugium et virtus Nr. 16.
26. 2. p. Dominus virtutum nobiscum.
27. Quasi insigne carbunculi No. 17.

28 Confiteantur tibi populi Deus, Nr. 18.
29. In illo tempore, stetit Jesus, Nr. 19.
30. Ecce nunc benedicite Nr. 20.
31. Noridos ingreditur Septemvir Nr. 21.
32. 2. p. Sis felix Augusto diu.
33. Ducite ab urbe domum, Nr. 22.
34. Risi, ploro, fui, non sum, studui, requiesco, Nr. 23.
35. Beati omnes, qui timent Dom. 8 voc. Nr 24.

(Schluss folgt.)

Mittheilungen.

* Krigar's Musiker-Kalender für das Jahr 1879 (Leipz. bei L. Fernau) wurde bereits im August 1878 versandt. Wie viel Unzuträglichkeiten dadurch entstehen und wie flüchtig die Daten und Notizen überhaupt sind, davon einige Beispiele. Espagne ist noch Kustos an der kgl. Bibliothek in Berlin, starb aber bereits am 24. Mai 1878, ebenso lebt noch der Fagottist Ebel an der kgl. Oper zu Berlin. — Die Allgem. musik. Ztg. wird noch immer von Jos. Müller redigirt, obgleich schon 1875 Fr. Chrysander die Redaction übernahm. — Die Monatshefte für Musikgeschichte erscheinen noch bei Liepmannssohn; die Tonkunst von Hahn erscheint in Berlin, obgleich der Redakteur seit 77 in Königsberg lebt und die Tonkunst in demselben Jahre in Leipzig erscheint. — Die Allgemeine deutsche Musik-Ztg., Berlin bei Luckhardt, ist gar nicht erwähnt, obgleich sie seit 1875 in Berlin erscheint (1874 in Leipzig). — Prof. Commer's Privatbibl. besteht aus einer „reichen Sammlung Volkslieder", ebenso besitzt Prof. Erk nichts weiter als eine hoch-interessante Volkslieder-Sammlung (diesen eigenthümlichen Superlativ fand man früher nur auf den Plakaten von Kunstreitern) und so geht es fort. Jeder berliner Wohnungsanzeiger giebt sicherere Nachrichten als der vorliegende Kalender, und doch wie werthvolles Material könnte er enthalten und dem späteren Historiker eine vorzügliche Quelle bieten, wenn sich ein fleifsiger und belesener Mann der Sache annähme.

* Studien zur alten griechischen Musik von Joh Papastamatopulos, Dr. phil. Bonn, Mathias Lempertz 1878. 8°, 63 Seit.

* Eberlin (J. Ernst) Confitebor tibi Domine und Ave Maria für 4stimmigen Chor, herausgegeben von P. Sigismund Keller. Berlin, T. Trautwein. 2 Hefte in 8°. Partitur und Stimmen 1 Mk. und 1,50 Mk. Der Herausgeber hat sich die Aufgabe gestellt, nach und nach die besten Werke der einstigen salzburger Kapellmeister zu veröffentlichen und schliefsen sich diese beiden Gesänge den bereits früher erschienenen und hier angezeigten würdig an. Wenn die obigen zwei Gesänge auch in Hinsicht ihres musikalischen Gehaltes den Seite 72 angezeigten Gesängen von Andr. Hofer nachstehen, so sind sie immerhin noch beachtenswerthe Leistungen einer Zeit, die im Kirchengesange sich sonst wenig auszeichnete, und in welcher die salzburger Komponisten das Bestreben kund thun, den Verfall nach Kräften aufzuhalten.

* Die kaiserl. Universitäts- und Landes-Bibliothek in Strafsburg i. E. Herr Otto Schmit, ein Bibliotheksbeamter der dortigen Bibliothek, sandte der Redaktion vor Kurzem einen sehr ausführlich bearbeiteten Katalog der Musikwerke der neugegründeten Bibliothek ein, mit dem Wunsche, denselben in den Monatsh. abzudrucken; da aber die Werke fast durchweg allgemein bekannt sind, so begnügen wir uns mit einer kurzen Mittheilung der selteneren Werke: Tritonius, Harmonie, Oeglin 1507, quer 8°. — Heyden, Seb. De arte canendi. 1540. 4°. — Glarean, Dodecachord, 1547. — Zarlino, Istituzioni, 1573. — Schmidt, Tabulaturbuch, 1607. — Fuhrmann, Testudo gallo germanica 1615. — Besardus, Novus partus sive concertationes musicae. Augsburg, Dav. Francus 1617 in fol. Da dieses Tabulaturbuch selten ist, so gebe ich Näheres darüber: Es besteht aus 3 Theilen mit 41 Piecen, darunter Praeambeln, Toccaten, Ricercari, Canzonetten, die letzte zu drei Lauten. Am Ende eine Anweisung zur Laute, 12 Seiten. Die Kompositionen sind von Besardus, Dowland, M. Ang. Galilaei, Vinc. Bernia, Stefano de Pesaro, P. P. Meli, de la Barre, de la Grotte u. a. — Besardus, Isagoge 1617. — Woltz, Nova Musicae organ. Tabulatura. Basel 1617. — Grummer, Theobald, des Daphins aus Cimbrien Galathen. Lünebg. 1642. — Schwieger, Jac., Liebesgrillen, 1656, 4 Bücher. Desselben Hyphantes von 1661. Desselben Wandlungslust von Hans Haken komponirt 1656. — Schop's flüchtige Feldrosen 1655. — Sebastiani's Leiden und Sterben unsers H. J. Chr. 5 voc. 1672. — Keiser, Reinh., La forza della Virtu, 1701. Desselben Componimenti, 1706. — Beyer, J. Sam., Musikal. Vorrath neu variirter Choral-Gesg., 1716. — Dretzel, C. H., des Evangel. Zions musik. Harmonien, 1731. — König's Harmonischer Liederschatz, 1738. — Die übrigen gehören Hiller, Benda, Bach, Rolle und Reichardt an. — Von geistl. Liederbüchern nenne ich: Kirchengesg., teutsch und lat. Nrnbg. Gerlatz. 3. Ausg., 1570. — Leisentrit, s. a. (1570) — Lauterbach's Cithara Christiana libri VII, 1585. — Psalmen geistl. Lieder und Lobgsg. durch Theod. Rihel 1589. — Geistl. Lied. D. M. Lutheri, Leipz. 1589. — Alte Cathol. geistl. Kirchengesg. zu Speier, bei Quentel 1613. — Psalmij 1617.

* Catalogue CXXIII de livres anciens de la libraire Albert Cohn à Berlin W. 53 Mohrenstr. Enthält 232 Nrn. theoretische, hymnologische und praktische Musikdrucke des 15.—17. Jahrh. nebst einigen Handschriften. Die Sammlung ist von aufserordentlicher Seltenheit und Sammlern wird nicht oft eine solche Gelegenheit geboten. Leider sind die Preise enorm hoch gegriffen.

* Antiquarischer Katalog (215.) von Ferd. Steinkopf in Stuttgart. Enth. eine reiche hymnologische Sammlung theils mit, theils ohne Musik.

* Als Mitglied der Gesellschaft für Musikforschung sind eingetreten Herr Prof. Dr. Crecelius in Elberfeld und Herr Prof. Dr. R. v. Liliencron in Kiel

* **Liederbuch von 1544** in neuer Ausgabe (8°, 251 Seiten), enthaltend: Einleitung, Biographieen, Melodieen (in allen Lesarten des 16. Jahrhunderts) und Gedichte, edirt von Eitner, Erk und Kade (Publikation 4. Jahrgang) ist bis zum Ende dieses Jahres zum herabgesetzten Preise von **3 Mark** statt 8 Mark zu beziehen durch die Redaktion, oder buchhändlerisch durch die T. Trautwein'sche Musikalienhandlung in Berlin.

* Hierbei eine Beilage: Schletterer's Katalog etc. Seite 65—72.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin S. W. Königgrätzerstr. 101.
Druck von Eduard Mosche in Grofs-Glogau.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

X. Jahrgang.
1878.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag und Expedition der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandl. in Berlin W. Leipzigerstrafse 107. Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.

No. 12.

Aus meiner Bibliothek.
IV.
(Georg Becker.)

Exercitia Vocis, | Oder | Theils Deutsche, theils Lateinische | Concerten | Mit einer Stimme und beygefügten | Basso Continuo. | Gesetzt | von | Alberto Schopen | Fürstl. Mecklenburgischen Hoff- | Organisten. || Hamburg, | In Verlegung Johann Naumanns, Buchh. | vor St. Johans Kirch. | Anno 1667. | In fol. I. Abth. 56 Seiten, II. Abth. 50 Seiten Partitur, sign. A—O u. A—N 1.

Die Rückseite des Titels bringt vom Verleger folgende Zeilen: „Wie hoch in wenig Jahren die Edle Musica gestiegen, wird demselben bestermaſsen bekant seyn, auſs genauer Conferirung der heutigen Singekunst mit derjenigen, so vormahls üblich und im Gebrauch gewesen, welches wir nechst Gott, als von welchem alle Weiſsheit in allerley Künste und Geschäfften uhrsprünglich herrühret, einiger vortrefflicher Männer höchstrühmlichem Fleiſse und Scharfsinnigkeit zu danken haben. Ob nun zwar unterschiedliche Motetten und Concerten zu Gottes Ehren und zur Beförderung Christlicher Herzen Andacht, sowol in Gottes, als in privat Häusern zugebrauchen an den Tag gegeben, sind doch wenig unter denselben also beschaffen, dass sie mit einer Stimme nebenst dem Basso continuo in eine Orgel, Positiv, oder dergleichen wolklingendes Instrument, und zwar mit geringer Mühe, können gesungen werden. Diesem nach habe ich gegenwärtige sehr künstlich gesetzte 22 Psalmen con-

jungiren und zusammen hervorgeben lassen, so wol zum Nutz der Music-liebenden Schüler, als auch zur sonderbahren Ergetzlichkeit deroselben verständigen Lehrer und Liebhaber, mit freundlicher Bitte, solche wolmeinentlich auff- und anzunehmen. Welches, so ich werde erfahren, wie ich denn im geringsten nicht daran zweiffele, wird es mir eine Anreitzung seyn, mehr dergleichen Musicalische Arbeit, so mir offters zu handen kompt, zum öffentlichen Drucke zu befördern. Vale. Johann Naumann, Buchh.

Das folgende Blatt enthält auf der ersten Seite den Index und auf der zweiten die Errata. Einige Worte vom Autor „Günstiger geneigter Leser" nehmen das dritte Blatt ein und bieten kein Interesse. Hierauf folgen die Psalmen: 10 von Alb. Schopen und 12 von Martin Coleri.

Diese Exercitia vocis können als eine Fortsetzung des in No. 7 der Monatshefte angeführten Werkes von J. A. Herbst betrachtet werden. Die in Letzterem gebotenen Gesangsmaniren haben dabei ihre Anwendung gefunden. Es war, wie sich der Verleger ausdrückt: „die Edle Musica in wenig Jahren hoch gestiegen."

Aus allen, in der damaligen Zeit entstandenen Werken über Gesang, kann man somit sehen, dass die „Kunst, die Diminutiones lieblich zu formiren" sowohl in Deutschland als in Italien die Hauptkunst der Sänger war.

Schon Bovicelli's Werk, das sieben Jahre älter als die Nuove Musiche des Caccini ist, bot zum Studium derselben ein bedeutendes Material. So bringt es vom aufsteigenden Sekundenschritt 30 und vom aufsteigenden Sextenschritte 43 Beispiele.

Doch war diese Kunst Diminutionen zu machen, d. h. ein und denselben Gedanken auf die verschiedensten Arten wiederzugeben, eine Kunst, die ohne Zweifel von der Vokalmusik auf die Instrumentalmusik übertragen worden ist, und der wir nachträglich die Erweiterungen unserer musikalischen Formen verdanken, schon längst vor Bovicelli bekannt.

Wie unter andern einige Piecen von A. Gabrieli beweisen, war dieselbe vorerst bei mehrstimmiger Musik angewendet worden.*) Meinte doch Mersenne in seiner Harmonie universelle (Buch 3, Seite 197) „dass der Gebrauch mehrstimmig zu schreiben nur aus

*) Schon Hermann Finck bringt über die Coloraturen in seinem theoretischen Werke „Practica Musica, Vitebg. 1556", auf Bogen Ss 4 v., ein Kapitel nebst zahlreichen Beispielen, die er darauf in einigen mehrstimmigen Tonsätzen anwendet. Die Redaktion.

dem Mangel schöner Melodieen und der Unkenntniss solche zu verfertigen entstanden sei".

Wie es mit Neuerungen nur zu oft geschieht, so wurden auch mit den Diminutionen Missbrauch gemacht. Es entstanden eine Unzahl geschmackloser Kompositionen. Caccini hatte dies vorhergesehen. Er sagte, dass nichts dem ausdrucksvollen Gesange so zuwider sei, als die Passagen. Auch Herbst, wie der Schluss seiner Definition der Coloratur zeigt, berührte diesen Punkt: „Werden meines Erachtens darum Coloraturen genennet, dass gleich wie die Mahlerei, das Gemälde durch mancherlei Farben gleichsam lebendig gemacht wird, also auch der Gesang, so mit solcher Lieblichkeit gezieret und besprenget ist, desto anmutiger den Ohren zukommt und eingehet; werden aber desto annehmlicher, wenn sie von einem erfahrnen und kunstreichen Musico gebraucht werden, sonsten ist es ein lauter Gereusche und kein lieblicher Gesang."

Während die Einführung der Passagen oder Diminutionen in Italien und Deutschland hauptsächlich zur Entwicklung des Coloraturgesanges beitrugen, die Variationenform aber lange im Hintergrunde blieb, ging in Frankreich das Gegentheil vorsich. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wurden daselbst die Variationen, oder sogenannten doubles, von doubler, verdoppeln, ganz zur Mode,*) — eine Mode gegen die sich, wie Bourdelot erzählt, Lully sehr sträubte — während erst später der Coloraturgesang zur wahren Geltung kam.

Neben der Kunst zu variiren, wurde auch stets ein besonderes Augenmerk auf die Aussprache beim Gesange gerichtet. So schon von Bovicelli, im Kapitel: Avertimenti quanto alle parole.

Von der Tonbildung, der Ausbildung der Stimme, vom Studium des Instrumentes u. s. w. war jedoch zu dieser Zeit noch wenig oder gar nicht die Rede. Erst Printz behandelte, glaube ich, im 3. und 4. Kapitel seiner, im Jahre 1678 erschienenen, Musica modulatoria vocalis, oder manierliche und zierliche Singekunst „von Verbesserung und Erhaltung der Stimmen."

Auch in Frankreich waren schon im Anfange des 17. Jahrhunderts die Nuove Musiche des Caccini maſsgebend. Mersenne beruft sich im Kapitel Ueber Verzierungen beim Gesange (Harmonie universelle) ganz auf dieselben. Er giebt dabei jedoch einige gute Beispiele Diminutiones von Estienne Moulinié

*) Ueber das früheste Vorkommen der Variation siehe Monatsh. Nr. 11, p. 160.

und acht sehr bemerkenswerthe Variationen vom königl. Organisten und Epinettisten De La Barre über ein vom Könige komponirtes Thema.

Trotzdem schrieb später (1668) B. de Bacilly in seinem Remarques curieuses sur l'art de bien chanter etc. dem H. Le Bailly die Erfindung der Passagen und Diminutionen zu.

Nach Allem zu urtheilen, hat die Kunst „nach italienischer Art manierlich zu singen" in Frankreich nicht so schnell Verbreitung gefunden wie in Deutschland.

Die Anfangs den Sängern gebotenen Rathschläge beruhten auf einigen Grundregeln, wie wir sie noch bei Th. Gobert am Schlusse seines Psalmenbuches (1659) finden, wo es unter anderm heifst:

„Il ne faut pas obmettre à bien faire les ports de voix qui sont les transitions agréables et les anticipations sur les notes suivantes . . . . ."

„Il est très-necessaire de prononcer très distinctement et intelligiblement les paroles en donnant à chacune des cinq voyelles leur juste et naturelle prononciation."

„Il faut aussi avoir l'attention au sens des parolcs pour les bien animer . . . . ."

Erst gegen das 18. Jahrhundert kamen gröfsere, den Stoff eingehender besprechende französische Gesangsmethoden — allgemeine Musiklehren — wie die von Jean Rousseau und L' Affilard, die sieben Auflagen erlebten.

Näheres über die Principes des L' Affilard theile ich in einem der nächsten Hefte mit..

Leonhard Lechner.

(Rob. Eitner.)

(Schluss.)

1582. (gothisch und deutsch:) Newe Teutsche Lieder, mit fünff | vnd vier Stimmen, Componirt | Durch | Leonard. Lechnerum Athesinum. | TE — Vignette — NOR. | Mit Röm. Key. Maie. Freyheit nit nach zu trucken. || Gedruckt zu Nürnberg, durch Katharinam Gerlachin, vnd | Johanns vom Berg Erben. | M.D.LXXXII. |

5 Stb. in kl. quer 4°. Nur der Tenor hat die Jahreszahl, während sie bei den übrigen Stb. fehlt, daher wird die Ausgabe so oft mit „s. a. (1581)" bezeichnet. Dedic. Herrn Wentzel Gamitzer, des

kleinern Raths der löblichen Reichstat Nürmberg etc. Gez. v. Komp. Nürmberg, am tag Andree, (30. Nov.) 1581. Folgt das Register. Die Texte sind von einem „Kunstverwandten Gamitzer's.“

Exemplare: Stadtbibl. Danzig kompl. (C. A. T. B. V.). — Germanische Museum in Nürnberg kompl. — Bibl. der k. Ritterakademie in Liegnitz, kompl. — Kgl. Staatsbibl. München, kompl. — Gymnasialbibl. in Heilbronn, kompl. — Stadtbibl. in Hamburg, kompl. — Univ.-Bibl. in Göttingen kompl. — Bisch. Proske'sche Bibl. in Regensburg, fehlt Tenor. — Kgl. k. Hofbibl. Wien, vorh. C. A. V. vox. — Kgl. Bibl. Berlin nur Disc. u. B.

Inhalt, 5stimmig.

1. O reicher Gott bau du das Hauſs Nr. 1.
2. O Menschen kind merck eben Nr. 2 . . .
3. Das alte Jar vergangen ist Nr. 3 . . .
4. Nun schein du glantz der herrligkeit Nr. 4.
5. Ein jeder Mensch bedenck eben Nr. 5.
6. Gott selber hat, aus höchstem rath, 4 Str. Nr. 6.
7. O tod du bist ein bittre gallen Nr. 7.
8. 2. p. O tod wie kanst du sein sogar vermessen.
9. Hilff vns du trewer Gott Nr. 8.
10. 2. p. Du trewer Gott mach uns bekandt.
11. Selig ist der gepreiset, 3 Str. Nr. 9.
12. Ach Gott dir thu ich klagen Nr. 10.
13. 2. p. Noch eins bitt ich darneben.
14. Bey Gott findt man der gnaden vil Nr. 11.
15. 2. p. Darauff sind schon ein groſse zal.
16. Man spricht, was Gott zusamen füg, 3 Str. Nr. 12.

(Weltliche Lieder:)

17. Da ich mich nun bekeren wolt Nr. 13.
18. 2. p. Ach Paule was vermist du dich.
19. Wann ich gedenck der schönen zeit Nr. 14.
20. Ellend bringt schwere pein Nr. 15.
21. 2. p. Dann wirdt mein ellend und mein pein.
22. Ich gieng einmal spacieren durch einen grunen wald Nr. 16.
23. Die Music ist eine schöne kunst Nr. 17.
24. 2. p. Die Music gschriben auff Papir.

(Geistliche Lieder zu 4 Stimmen:)

25. Frew dich heut vnd allezeit Nr. 18 (ad aequales).
26. 2. p. Gott dir sey lob in ewigkeit.
27. Allein zu dir Herr Jesu Christ Nr. 19.

28. 2. p. Wann kommen wirdt mein letzte stund.
29. Lasst vns loben den trewen Gott Nr. 20
30. Christus ist für uns gestorben Nr. 21 (ad aequales).

(Weltliche Lieder:)

31. Was will ich mehr von jr, 3 Str. Nr. 22 (ad aequales).
32. Wie war mir nur in jungen tagen Nr. 23 (ad aequales).
33. Ein jeder meint er sey der best Nr. 24 (ad aequales).

1584. (Versal:) Liber | Missarvm | sex et qvin- | qve vocvm. | Avtore | (Petit:) Leonardo Lechnero Athefino. | Adjunctis aliquot Introitibus in praecipua fefta, ab Adventu | Domini usque ad feftum fanctifsimae Trinitatis, iisque Sex & | Quinque vocum. Eodem Autore | Bez. d. Stb. | Cum gratia & privilegio Imperiali. || (Versal:) Norimbergae, typis Gerlachianis. | Anno Domini MDLXXXIV. |

5 Stb. in kl. quer 4°. Dedic. Domino D. Eytel-Friderico comiti in Alto Zolleren, Sigmaringen etc. Gez. v. Komp. Norimbergae, Cal. Januariis, anno 1584. Folgt eine Ode von Paulus Melissus Francus an Gr. Eytel-Friedrich Zolleranum.

Exemplare: Kgl. Bibl. Berlin, kompl. (D. A. T. B. V. et VI.) — Kgl. Gymnasialbibl. in Brieg, kompl. — Bibl. der Marienkirche in Elbing, kompl. (Doublette Nr. 21 e und 26 c). — Kgl. Staatsbibl. in München, kompl. — Rathsbibl. in Löbau — Kgl. Bibl. in Brüssel, fonds Fétis Nr. 1666, kompl. — Stadtbibl. in Hamburg, kompl. — Kgl. Univer.-Bibl. in Königsberg i/Pr. nur C. u. V. vox. — Bibl. des Instituts für Kirchenmusik in Breslau (Universität), kompl. — Bisch. Proske'sche Bibl. in Regensburg. — Stadtbibl. in Breslau kompl. u. Doubl. —

Inhalt.

1. Missa prima „Domine Dominus noster", 6 voc.
2. Missa secunda „Non fu mai cervo", 5 voc.
3. Missa tertia „Non e lasso martire", 5 voc.
4. Introitus in festo nativit. Christi: Puer natus est nobis, 6 voc.
5. Int oitus in festo resurrect. Chr.: Resurrexit et adhuc tecum, 6 voc.
6. Introitus in festo pentecostes: Spiritus Domini. Replevit orbem terrarum, 6 voc.
7. Introitus in festo circumcisionis Christi: Vultum tuum. Deprecabuntur omnes, 5 voc.
8. Introitus in festo trium regum: Ecce advenit. Dominator Dominus, 5 voc.

9. Introitus in festo purificationis Mariae: Suscepimus, Deus misericordiam, 5 voc.
10. Introitus in festo annunciationis Mariae: Rorate caeli desuper et nubes, 5 voc
11. Introitus in festo ascensionis Christi: Viri Galilaei. Quid admiramini aspicientes, 5 voc.
12. Introitus in festo sanctissimae Trinitatis: Benedicta sit. Sancta Trinitas, atque indivisa, 5 voc.
13. Introitus de Apostolis: Mihi autem nimis. Honorati sunt amici tui, 5 voc.

Am Ende der Stb. der Index.

1586. (deutsch und gothisch:) Der erst vnd ander Theil | Der Teutschen Villanellen Leon- | nardi Lechneri Athesini, mit dreyen Stimmen, zuuor | vnterschiedlich, jetzt aber mit des Authoris bewilli- | gung zusammen gedruckt. | Bez. d. Stb. | Mit Röm. Key. Maie. freyheit etc. || Gedruckt zu Nürmberg, durch Katha- | rinam Gerlachin. | M.D.LXXXVI. |

3 Stb. in kl. quer 4°. Ohne Vorrede, Dedication und Index.

Exemplare: Kgl. Bibl. Berlin kompl. (D. T. B.). — Kgl. Bibl. Dresden nur Bassus. — Stadtbibl. in Leipzig nur Bassus.

Dies ist eine Gesammtausgabe der dreistimmigen Lieder von 1576 und 1577. Die Ordnung der Lieder ist folgende:

1.	gleich	I, 1.	14.	gleich	I, 8.	27.	gleich	II, 17.
2.	„	I, 2.	15.	„	I, 7.	28.	„	I, 12.
3.	„	I, 3.	16.	„	II, 8.	29.	„	I, 13.
4.	„	II, 1.	17.	„	II, 9.	30.	„	II, 15.
5.	„	II, 2.	18.	„	I, 9.	31.	„	I, 14.
6.	„	II, 3.	19.	„	I, 10.	32.	„	I, 15.
7.	„	II, 4.	20.	„	I, 11.	33.	„	II, 18.
8.	„	II, 5.	21.	„	II, 10.	34.	„	I, 16.
9.	„	I, 4.	22.	„	II, 11.	35.	„	II, 19.
10.	„	I, 5.	23.	„	II, 12.	36.	„	II, 20.
11.	„	II, 6.	24.	„	II, 13.	37.	„	II, 21.
12.	„	I, 6.	25.	„	II, 14.	38.	„	I, 17.
13.	„	II, 7	26.	„	II, 16.			

Eine spätere Gesammtausgabe trägt denselben Titel, nur ist die Zeilenabtheilung am Ende folgende:

durch Ka- | tharinamGerlachin | M.D.X.C. | Inhalt genau derselbe.

Exemplare: Kgl. Bibl. Berlin kompl. (D. A. B.).

1586a. (goth. u. deutsch:) Neue lustige Teutsche Lieder,| nach art der Welschen Canzonen, mit vier | stimmen Componirt.| Durch | (latein:) Leonardum Lechnerum Athesinum, | (deutsch:) Fürstlichen Würtenbergischen bestalten Com- | ponisten vnd Musicum | Bez. des Stb. | Mit Röm. Key. Maie. Freyheit etc. || Gedruckt zu Nürmberg, durch Ka- | tharinam Gerlachin. | M.D.LXXXVI.

4 Stb. Prima vox, Secunda v., Tertia v. u. Basis in kl. quer 4°. Dedic. Herrn Ludwigen Hertzogen zu Würtenberg vnd Teck etc. Gez. v. Komp. o. Datum. Er sagt darin, dass ihm von einem der „Music sonderer liebhaber vnd verstendiger, mir über die hundert schöner lustiger weltlicher Teutscher text, so erst durch jne selbs neu gesetzt, überantwortet; mich darinnen zu ersehen, vnd so sie mir gefellig, meiner gelegenheit nach derselben ein theil oder all zu Componiren heimgestellt."

Exemplare: Stadtbibl. in Danzig 2 kompl. Exempl. — Gymnasialbibl. in Brieg: A. u. T. — Rathsbibl. in Löbau, Besitz mir unbekannt. —

Inhalt, 4stimmig:

Mit tantzen vnd mit springen, 4 Str. Nr. 1.
Wo jemand lust zum bulen hat, 4 Str. Nr. 2.
Der Weiber gmüt, erkennt man nit, 4 Str. Nr. 3.
Verzeuch nur noch ein kleine weil, 4 Str. Nr. 4.
Hort was sich hat zutragen, 4 Str. Nr. 5.
Gott bhüte dich, desgleichen mich, 4 Str. Nr. 6.
Wer ist, der doch den jammer kondt ansehen, 4 Str, Nr. 7.
Mir hab ich gentzlich mit begir, 4 Str. Nr. 8.
Angst, pein uud schmertzen unverschuldt, 4 Str. Nr. 9.
Ach schönes bild, wolt jhr euch nicht versünden, 4 Str. Nr. 10.
Mein gsell lass ab von deiner müh, 4 Str. Nr. 11.
Gleich wie ein Schiff, das auff dem Meer herrinnt, 4 Str. Nr. 12.
Dar immer hin, ich will nicht vil mehr sagen, 4 Str. Nr. 13.
Die mir mein hertz mit freud erfüllt, 4 Str. Nr. 14.
Die heimlich pein, die ich allein, 4 Str. Nr. 15.
Von jhr bin ich gewisen ab, 4 Str. Nr. 16.
Von hinnen muss ich scheiden, 3 Str. Nr. 17.
Grün ist der Mey, mit mancherley, 2 Str. Nr. 18.
Der bulschafft hab ich gnug, vnd thu nun fragen, 4 Str. Nr. 19.
Beid jung vnd jung gehört zusamm, 4 Str. Nr. 20.
In ehren lieb ich einen Held, 4 Str. Nr. 21.
Es waren zwey beisamm allein, 4 Str. Nr. 22

Man sieht nun wol wie stet du bist, 4 Str. Nr. 23.

Was ich begert ist mir versagt, 4 Str. Nr. 24.

Nun sih ich mich endlich an dir gerochen, 4 Str. 5 voc. Nr. 25.

Am Ende der Index.

Eine zweite vermehrte Ausgabe erschien 1588 (Deutsch u. goth.:) Neue lustige Teutsche Lieder, | nach art der Welschen Canzonen, mit vier | simmen Componirt. | Durch | (latein.) Leonardum Lechnerum Atheſinum, | (deutsch) Fürstlichen Würtenbergischen bestalten Com- | poniſten vnd Muſicum. | Mit etlichen neuen Compositionen durch den Authorem gemehret. | Bez. des Stb. | Mit Röm. Key. Maie. Freyheit etc. || Gedruckt zu Nürmberg, durch Katha- | rinam Gerlachin. | M.D.LXXXVIII.

4 Stb. in kl. quer 4°. Dedic. wie 1586.

Exemplare: Kgl. Bibl. Berlin nur Secunda und Tertia v. — Ritterakademie in Liegnitz: I. vox u. B. — Stadtbibl. in Leipzig Bas. — Univ.-Bibl. in Göttingen: I. u. II. vox. — British Museum in London: II. vox.

Zu den 25 Liedern der ersten Ausgabe kommen hier noch 5 neue hinzu, nämlich:

1. Gott grüſs mir die im grünen rock, 4 Str. Nr. 4.
2. Welcher wirdt mir ein bringen, 4 Str. Nr. 5.
3. Ach wer wirdt mir mein geist mit friden stillen, 4 Str. Nr. 10.
4. Ich weiſs ein blum, hat groſsen rhum, 3 Str. Nr. 11.
5. Nun hab ich ruh, weil ich und du, 4 Str. Nr. 25.

Die Lieder der ersten Ausgabe kommen hierdurch in eine andere Zahlenreihe, nämlich:

Nr.	4	wird Nr.	6	Nr.	12	wird Nr.	16	Nr.	20	wird Nr.	24
„	5	„ „	7	„	13	„ „	17	„	21	„ „	26
„	6	„ „	8	„	14	„ „	18	„	22	„ „	27
„	7	„ „	9	„	15	„ „	19	„	23	„ „	28
„	8	„ „	12	„	16	„ „	20	„	24	„ „	29
„	9	„ „	13	„	17	„ „	21	„	25, 5 voc.,	wird	
„	10	„ „	14	„	18	„ „	22	Nr.	30.		
„	11	„ „	15	„	19	„ „	23				

1586 b. Neue Teutsche Lieder, Erstlich durch den . . . Jacobum Regnart . . . componirt mit drey stimmen, . . . jetzund aber . . . mit fünff stimmen gesetzet . . . Nürmberg, durch Kath. Gerlachin. M.D.LXXXVI. Siehe 1579, S. 157.

1587. (Versal:) Septem psalmi poe- | nitentiales, sex voci- | bvs compositi | (Petit:) per | (Versal:) Leonardvm Lechnervm Athe-

sinvm: | (Petit:) Illuſtriſsimi Generoſiſsimique Principis ac Domini, Domini | LVDOVICI Ducis in Wirtenberg et Teckh, Comitis in | Mompolgart et Symphonetam | (Versal:) Additis aliis qvibvsdam piis | Cantionibvs sex et plvrivm | (Petit:) vocum, eodem authore. | Bez. d. Stb. | Cum gratia (etc) || NORIBERGAE, | In officina typographica Catharinae Gerlachiae. | M.D LXXXVII. |

6 Stb. in kl. quer 4⁰. Dedic. an Ludwig vom Würtemberg, gez. vom Autor ohne Datum.

Exemplare: Landesbibl. in Kassel kompl. (D A. T. B. V. VI. vox, B. u. VI. vox beschädigt). — Bibl. der Marienkirche in Elbing (Besitz unbekannt.) — Stadtbibl. in Danzig komplet. — Bibl. der Landesschule in Grimma, kompl. — K. k. Hofbibl. in Wien nur Altus. — Stadtbibl. in Hamburg nur V. vox.

Inhalt, 6 vocum.

1. Domine ne in furore, Ps. I. Nr. 1.
2. Beati quorum remissae, Ps. II. Nr. 2.
3. Domine ne in furore, Ps. III. Nr. 3.
4. 2. p. Amici mei et proximi, 3 voc.
5 3. p. Ego autem, tanquam surdus, 4 voc.
6 4. p. Quia dixi ne quando super, 6 voc.
7. Miserere mei Deus, Ps. IV. Nr. 4.
8. 2. p Asperges me Domine, 4 voc.
9. 3. p. Docebo iniquos vias tuas, 6 voc. (für tiefe Stim.)
10. Domine exaudi orationem meam, Ps. V. Nr. 5. (für tiefe Stim. wie alle folgende bis 20.)
11. 2. p. A facie irae et indignationis tuae, 4 voc.
12. 3. p. Quia aedificavit Dominus Sion, 4 voc.
13. 4. p. In conveniendo populus in unum, 6 voc.
14 De profundis clamavi ad te Domine, Ps. VI. Nr. 6.
15. Domine, exaudi orationem meam, Ps. VII. Nr. 7.
16. 2. p. Non avertas faciem tuam a me.
17. Adesto sancta Trinitas Nr. 8.
18. Prope est Dominus Nr. 9.
19. Creator omnium Deus Nr. 10.
20. Qui habitat in adjutorio altissimi, 7 voc. Nr. 11.
21. Nisi Dominus aedficaverit domum, 12 voc. Nr. 12.
22. Cantate Domino canticum novum, 18 voc. Nr. 13.
23. 2. p. Laudate Dominum in tantis ejus.

1588. Neue lustige Teutsche Lieder nach art der Welschen Can-

zonen, mit vier stimmen. Nürmbg. Kath. Gerlachin M.D.LXXXVIII. Siehe 1586 a.

1589. (gothisch:) Neue Geistliche vnd Weltliche | Teutsche Lieder, mit fünff vnd | vier stimmen. | Componirt vnd inn druck verfertigt, | durch (latein:) Leonardum Lechnerum Athesinum, | (deutsch:) Fürstlichen Würtenbergischen bestalten | Componisten vnd Musicum. | Bez. des Stb. | Mit Röm. Key. Maie. Freyheit etc. || Gedruckt zu Nürmberg, durch Katha- | rinam Gerlachin. | M.D.LXXXIX. |

5 Stb. in kl. quer 4⁰. Dedic. dem Fürsten Herrn Ludwigen Hertzogen zu Würtenberg u. Teck etc. Gez. v. Kompon: Stutgard, den 24. Julii, anno 1589.

Exemplare: Kgl. Univ.-Bibl. in Göttingen kompl. — Stadtbibl. in Breslau kompl. — Hofbibl. in Darmstadt: A. T. B. — Kgl. Bibl. in Berlin: Quinta vox.

Inhalt.

1. Herr decke mich in deiner Hütten, 5 v. Nr. 1.
2. 2. p. Sonder sey mir gnedig.
3. 3. p. Aber ich will den Herren suchen.
4. Jesu Christ je lengr je lieber, 5 v. Nr. 2.
5. Aus tieffer not schrey ich zu dir, 5 v. Nr. 3.
6. Gott gibt, Gott nimmt, wies jm geliebt, 5 v. Nr. 4.
7. Ein Musicus wolt frölich sein, 5 voc. Nr. 5.
8. 2. p. Davon setzt er ein Liedlein klein.
9. Der Mey vil schöner blümlein bringt, 5 v. Nr. 6.
10. Amor würd deine freud, 4 Str. 5 voc. Nr. 7.
11. 2. p. Es zgeht kein lieb ohn leidt, 3 Str.
12. Auff dich allein steht all mein grundt, 4 Str. 5 voc. Nr. 8.
13. Ein Vesten starck die mit sorg gfahr, 4 Str. 5 voc. Nr. 9.
14. Ich hab gnugsam verstanden, 4 Str. 5 voc. Nr. 10.
15. Herzlich thut mich erfreuen, die frölich Sommerzeit, 6 Str. 5 voc. Nr. 11.
16. Ich sih dirs an, mein lieber Man, 3 Str. 5 voc. Nr. 12.
17. Ein edler Jäger wolgemut, reit aufs, 4 Str. 5 voc. Nr. 13.
18. Wol dem, der den Herrn förchtet, 4 voc. Nr. 14 mit den Abtheilungen: Des Same wird gewaltig sein, 3 voc. — Reichthum und die fülle wird in irem hause sein, 4 voc. — Den frommen gehet das liecht auff. — Wol dem der barmherzig ist. — Denn er wirdt ewiglich beleiben. — Wann eine plage kommen will. — Sein hertz ist getrost.

— Er streuet aufs u. gibt den armen. — Der gottlose wirdts sehen. — Wol dem, der den Herren förchtet.
19. Nach Gottes willen heb ich an, 4 voc. 3 Str. Nr. 15
20. Dieweil Gott ist mein zuversicht, 4 voc. 3 Str. Nr. 16.
21. Danket dem Herrn, dann er ist sehr freundlich, 5 Str. 4 v. Nr. 17.
22. Freundlich von art, ein meidlein zart, 4 Str. 4 voc. Nr. 18.
23. Mit der ich lang gebulet han, 4 Str. 4 voc. Nr. 19.
24. Es ficht mich nit vil an, ob schon vielleicht, 4 Str. 4 voc. Nr. 20.
25. O lieb du bitters tranck, wie machstu mich krank, 3 Str. 4 v. Nr. 21.
26. Mit grofsem fleifs, allzeit bereit, 4 Str. 4 voc. Nr. 25.
27. Was hilfts euch doch, das ir lang traget neid, 4 Str. 4 voc. Nr. 23.
28. Ut canis est animal fidum, 4 voc. Nr. 24. Ueberschrieben: In insignia Nobilis . . . Melchioris Jeger a Gertingen in Hepffigheim & Oeningen . . . nostri Ducis Würtenbergici intimi & aulici Consiliarii, darunter das Wappen desselben.

Am Ende der Index.

NB. Herr A. Quantz in Göttingen theilt mir mit, dass das Göttinger Exemplar einst Paul Homberger gehört hat und liest man auf dem Titelbl. des Bassus: Clarissimo Dno. Hombergero Ratisb. Cantori & Professori etc. mittit et donat P..... (unleserlich).

1590. Der erst vnd ander Theil der Teutschen Villanellen . . . mit drey Stimmen. Nürmbg. Kath. Gerlachin. M.DXC. Siehe 1586.

Handschriftlich befinden sich in Kassel und Nürnberg noch einige Werke von Lechner, deren Beschreibung ich einer späteren Zeit vorbehalte und auf meine nächstens im Druck erscheinende Bibliographie der Musik-Manuscripte verweise.

Aufserdem hat sich Lechner noch verdient gemacht durch die Herausgabe des Sammelwerkes: Harmoniae miscellae cantionum sacrarum etc. Noribg., typis Gerlachianis 1583. Enth. 42 Gesänge (siehe meine Bibliographie der Sammelwerke p. 194) und durch die Herausgabe von Orlandus de Lassus: Liber Missarum 4 et 5 vocum. Noribg. typis Gerlachianis 1581 und Selectissimae cantiones per Orl. di Lassus. 1. und 2. Thl. 1579 und 2. Aufl. 1587 (siehe mein chronolog. Verzeichniss der gedruckten Werke von Orl. de Lassus pag. 37, 38 und 60).

In neuerer Zeit sind von ihm in Partitur 10 deutsche und lateinische Lieder und Gesänge erschienen, die in meinem Verzeichniss neuer Ausgaben alter Musikwerke p. 127 und Nachtrag (im 9. Jahrg. der Monatshefte im Register) p. 20 zu finden sind.

Mittheilungen.

* Die Breitkopf u. Härtel'sche Musikalienhandlung in Leipzig versendet ihre 8. Mittheilung im Jahre 1878 und theilt darin die Namen von 88 Förderern und Subscribenten der Gesammtausgabe Mozart'scher Werke mit. Ferner werden zwei musikhistorische Werke angezeigt: Spitta's 2. Thl. Seb. Bach's Leben (Schluss) und Dr. Hugo Riemann's Habilitationschrift: Studie zur Geschichte der Notenschrift. Die an die letztere Anzeige gehängte Empfehlung, schmeckt stark nach Marktschreierei: „Das Buch ist bestimmt, eine fühlbare Lücke in der musikalischen Literatur auszufüllen, da es bisher noch kein Werk giebt, welches mit einem Schein von Recht Anspruch auf den Namen einer Geschichte der Notenschrift machen kann.“ Glaubt vielleicht die Verlagshandlung dadurch das grofse Publikum heranzuziehen, so sind ihre Erfahrungen doch von sehr kurzer Hand. Dem Fachmanne ist die beigegebene Kapitelanzeige recht erwünscht (auch die Preisanzeige wäre angenehm), doch solche kaufmännische Herzensergüsse zwingen ein Lächeln ab.

* J. A. Stargardt in Berlin. Katalog Nr. 124. Enthält unter Anderem eine Sammlung Autographe berühmter und unberühmter Musiker. Auch sonst wird der Musikhistoriker manchen werthvollen Beitrag darin finden.

* Die Schott'sche Verlagshandlung hat neuerdings ein Verzeichniss der Werke von Edouard G. J. Gregoir versendet, welche die Geschichte der Musik betreffen und in obigem Verlage erschienen sind. Es ist dies eine stattliche Reihe und wie eine Anmerkung sagt, die Arbeit von mehr als 25 Jahren. Leider müssen wir gestehen, ist in Deutschland äufserst wenig bekannt geworden von den Arbeiten Gregoir's, obgleich sich unter dem Verzeichnisse seiner Werke die anziehendsten Titel für den Historiker befinden. Nur eine kleine, 16 Seiten umfassende Brochüre liegt uns vor, betitelt: „Reflexions sur la régénération de l'ancienne école de musique flamande et sur le théatre flamand“, doch ist dies ein mageres Machwerk, welches längst Bekanntes wiederholt und den Eindruck hervorruft, als wenn es eine gelegentliche Zeitungsarbeit wäre, so ein Lückenbüfser. Unsere besten Kräfte arbeiten sich leider heute, um des lieben Geldes halber, an solchen Lückenbüfsern zu Tode, d. h. sie kommen zu keiner Fertigstellung einer gröfseren Arbeit, weil sie ihr Material stückweise fortwährend zu Gelde machen und um des kleinen Kernes halber eine lange Sauce darüber giefen müssen. Die hungrigen Tagesblätter fressen uns so zu sagen die Arbeitskräfte rein auf und das Jagen nach klingendem Verdienst unterdrückt jegliches wissenschaftliche Streben. Dem Publikum geht es nicht anders, denn die Tagesblätter mit ihrem wissenschaftlichen Ballast, nehmen jegliche Zeit der Mufse so in Anspruch, dass die Zeit zum Lesen eines Buches absolut nicht mehr vorhanden ist und somit der Buchhandel seinem sicheren Ruin entgegengeht. - Sollte Jemand die Schriften Gregoir's genauer kennen und den Monatsheften eine Besprechung derselben einsenden, so würden wir dieselbe mit grofsem Danke acceptiren.

* **Liederbuch von 1544** in neuer Ausgabe (8°, 251 Seiten), enthaltend: Einleitung, Biographieen, Melodieen (in allen Lesarten des 16. Jahrhunderts) und Gedichte, edirt von Eitner, Erk und Kade (Publikation 4. Jahrgang) ist bis zum Ende dieses Jahres zum herabgesetzten Preise von **3 Mark** statt 8 Mark zu beziehen durch die Redaktion, oder buchhändlerisch durch die T. Trautwein'sche Musikalienhandlung in Berlin.

Rechnungslegung

über die Monatshefte für Musikgeschichte für das Jahr 1877.

Einnahme	918,54 Mk.
Ausgabe	1262,36 „
Deficit	348,82 Mk.

Specialisirung.

a. Einnahme.	Mitgliederbeiträge und Abonnements . .	653,29 Mk.
	Ertrag aus älteren Jahrgängen und Heften	96,75 „
	Durch die Leo Liepmannssohn'sche Buchhdlg.	168,50 „
	Summa:	918,54 Mk.
b. Ausgabe.	Buchdruck	482,69 „
	Notenstich, Druck und 20 Platten . . .	391,77 „
	Umdruck von Tafeln u. a.	22,50 „
	Papier	148,65 „
	Buchbinder	7,00 „
	Herrn Leo Liepmannssohn für Expedition und Porto	81,36 „
	Postporto, Annoncen und Feuerversicherung	128,39 „
	Summa:	1262,36 Mk.

Rest an kompleten Exemplaren vom Jahrgang 1877: 87.

Das Deficit von 348 Mk. 82 Pf. ist nebst den früheren Deficit durch eine Anleihe von 535 Mk. 23 Pf. gedeckt worden, welche mit $4^1/_2$ % zu verzinsen ist. Durch das Heruntergehen der Preise in allen Branchen, steht zu hoffen, dass wir nicht nur baldigst die Schuldenlast abtragen, sondern auch einen Ueberschuss erwarten können, der dann als Honorar für die Mitarbeiter zu verwenden ist.

Berlin, den 14. October 1878.

Robert Eitner,
Sekretär.

Geprüft und richtig befunden.
Berlin, den 15. October 1878.
Franz Commer.

Verzeichniss der Bücher, Musikalien und Bildnisse im Besitze der Gesellschaft für Musikforschung.

1. Aron, Pietro. Toscanello. Venet. ap. Dom. Nicolino 1562, kl. fol. (G. Becker.)

2. Albrectsberger: Salve Regina, 4 voc. von 2 Viol. et B. cont. 8 Bll. Partit. in quer fol. von P. S. Keller angef. (Keller.)

3. Alembert, D'. Elemens de Musique théorique et pratique, suivant les Principes de M. Rameau . . . Nouv. Edit. Lyon, J. M. Bruyset 1766. 8°, 236 S. und 8 Taf. (G. Becker.)

4. Bach (Fr.) Portrait, Stahlstich, Medaillon, (A. Quantz.)

5. Bach (Giov. C.) 15 Beispiele aus seinen Gesangs-Kompositionen. 4 Bog. Partit. in hoch fol. von P. Sig. Keller angefertigt. (S. Keller.)

6. Bachofen (Joh. Casp.) Musicalisches Alleluja, oder schöne und geistreiche Gesänge mit neuen und anmuthigen Melodeyen begleitet . . . 5. Aufl.

Zürich, in Bürcklischer Truckerey 1750. 8°. 880 S. u. Reg. 1- und 2stim. Lied. m. Bass. (G. Becker.)

7. Biber (Henric. I. F.) Portrait, Photograph. Medaillon mit Emblem. umgeben. „Aetatis suae XXXVI.“ (S. Keller.) Siehe auch 22 u. 23.

8. Brouch (Jac. de) Qui rebus claris mensuram, 6 voc. (Joanelli Thesaurus mus. 1568 tom. V.) 3 Seit. Partit. von O. Kade angefertigt. (O. Kade.)

9. Cantate Domino! Ps. 97. Gesänge zum Kirchenmusikfeste in Weingarten 1874. Partitur. Autographie von F. Röhrig in Ravensberg. In hoch. fol. 7 Bog. Partit. Enth. Palestrina, Vittoria, Arkadelt (sic?), Reiner, Witt, J. G. Mayer, G. E. Stehle, Ad. Kaim, Eugen Frey, Aug. Gerum, Wilh. Birkler, Ottm. Dressler (2). (Ottm. Dressler)

10. Cristofori (Bartolomeo) Gedenktafel, Photogr., errichtet in Florenz 1876. Hierbei noch 3 photogr. Bilder der Mitglieder des Comité's. (Al. Kraus Sohn)

11. Dalberg (F. H. von) Untersuchung über den Ursprung der Harmonie und ihre allmählige Ausbildung. Erfurt, Beyer u. Maring 1800. kl. 8°. 52 Seit. u. 4 Tafeln. (F. von Mettingh)

12. Eberlin (Joh. Ernst) Confitebor tibi domine, 4 voc. edidit P. S. Keller. Berlin, T. Trautwein (1878). 8°. Part. 8 Seit. u. Stim. (S. Keller.)

13. Eberlin (J. E.) Ave Maria, 4 voc. edid. Keller. Ibid. 8°. Partit. 9 Seit. u. Stim. (S. Keller.)

14. Galimberto (Ferdinando) Psalmus „Laetatus sum“ a 4° due C. C. e due A. A. con Sinfonia, authore . . . 64 Seit. (Schluss fehlt) Part. in quer fol. von P. Sigism. Keller angefertigt (Sig. Keller.)

15. Galimberto (Ferd.) Christe eleison, Canto solo (mit einer zweiten Singst. von einem Unbekannten) con 3 strom. col Basso cont. 4 Seit. Partit. in quer fol. von P. S. Keller angefertigt. (Sig. Keller.)

16. Gerbert (Martin) des H. R. R. Fürst und Abbt zu St. Blasii. Portrait, Stahlstich, Medaillon.

17. Habert (Joh. Ev.) Zeitschrift für katholische Kirchenmusik. Gmunden am Traunsee. In gr. 8°. 1. Jahrg. 1868 bis 3. Jahrg. 1870. (Joh. Ev. Habert.)

18. Haydn (Mich.) Christus factus est, 4 voc. c. B. cont. 1 Bog. Part. in quer fol. Hdschr. (Sig. Keller.)

19. Haydn (Mich.) Dextera Domini fecit, 3 voc. c. B. cont. 1 Bog. Part. in quer fol. Hdschr. (Sig Keller.)

20. Hofer (Andr.) Gloria et honore, 8 voc. 4 Bll. Part. in 8°, von P. S. Keller angef. (Keller.)

21. Hofer (Andr.) Hoc corpus, 5 voc. edid. Keller. Berlin, T. Trautwein. 8°. Part. 10 Seit. (S. Keller.)

22. Hofer und Biber. Ein Vol. in Lederbd. (quer fol.) mit dem Titel: Andrea Hofer 1660—1684. Carl de Bibern 1700—1749 48 und 32 Seit. Part. von P. S Keller angefert. Enthält:

1. Hofer: Missa „Valete“ a 9.
2. Biber: Missa S. M. Magdalena, 4 St. u. Orch.

23. Hofer (Andreas) und Biber (Heinr. von) Beispiele aus ihren Gesangskompositionen. 8 Seit. Partit. in quer fol. von P. S. Keller angefert. (Sig. Keller.)

24. Kircherus (Athanasius) Ein Jesuit, geb. am 2. May 1601. gest. 1680. Portrait, Stahlstich. 4°.

25. 3 Klaviersätze (1 Magnificat u. 2 Motetten) aus P. Attaingnant's Sammelwerken von 1530 und 1531. 3 Seit. Part. in hoch fol. von R. Schlecht angefert. (R. Schlecht)

26. Kraus fils (Alex.) Les 4 gammes diatoniques de la tonalité moderne. 2. Edit, s. a. et l. (Florence 1875) 8°. 8 S. u. 1 Taf. (A. Kraus f)

27. Kraus figlio (Ales.) Esercizi per acquistare e conservare l'agilità delle dita agli studiosi del Pfte. senza l'uso di alcuno strumento . . . 2. Ediz. Firenze 1876 Tipografia dell' Arte della Stampa. gr. 8°. 12 S. u. 6 Taf. mit 36 photographischen Abbildg von Hand- und Finger-Exercitien. (A. Kraus f.)

28. Leo (Leonardo) Amavit eum Dominus, 4 voc. c. B. cont und 2 Beisp. aus anderen Offertorien. 2 Bog. Part. in quer fol. von P Sig. Keller angef.

29. Leo (Leonardo) Tu es sacerdos, 4 voc. c. B. cont. 1 Bog. Part. in quer fol. von dems.

30. (Lieder) Auserlesene Geistliche Lieder, Aus den besten Dichtern mit ganz neuen leichten Melodieen versehen. Zürich, bey Joh. Kasp. Ziegler, 1769. 8°. 471 Seit. Gedichte aus der Zollikofer'schen Samlg. und Melod. mit Bass, oft auch 3stim., von J. Z. Gusto. (G. Becker.)

31. Luyton (Carolo) Missa 7 voc. super Basim „Caesar vive". Nur das Kyrie u. Christe. 1609. 2 Bog. Partit. Hdschrft.

32. Martini (Giov. Batt.) Recitativo, Aria e Coro della Cantata S. per il Venerdi nella Quaresima, authore . . . Textanfang: Io stepa il vidi in mezzo. 20 Seit. Partit. in quer fol. von P. Sigism. Keller angefertigt. (Sig. Keller.)

33. Martini (G. B.) Due Notturni a Trè, 2 Viol. e B. Nr. 1 in C. Nr. 2 in A. 3 Bog. Part. in hoch fol. von P. S. Keller angef. (Keller.)

34. Nares (James) Mus. Doct. Portrait, Steindruck. Published by J. S. Cornhill. Juny 1. 1795. kl. 8°. (A. Quantz.)

35. Pergolesi (Giov. Batt.) Arien aus L'Olimpiade. 17 Bll. Part. in h. fol.

36. Pergolesi (Giov. Batt.) Recitativo ed Aria nell' Oratorio „il Transito di S. Giuseppe", 4 voc. con Orchestr. 3 Bog. Part. in quer fol. von P. Sig. Keller angefertigt.

37. Praenestinus (Jo. Petrus Aloys.) Missa Papae Marcelli nuncupata senis vocibus. 54 Seit. Part. in quer fol. von italienischer Hd geschrieben.

38. Pugnani (Gaetano) Trio a 2 Viol. e B. Nr. 1 in G. Nr. 5 in A. 3 Bog. Part. in h. fol. von P. S. Keller angef. (Keller.)

39. Reichardt (Joh. Friedrich) Ariadne auf Naxos. Cantate von Gerstenberg, . . . Lpz., Schwickert, 1780. Partit. in quer fol. 110 S. in prächtigem Typendruck. (F. von Mettingh)

40. Schlecht (Raym.) Auswahl deutscher Kirchengesänge alter und neuer Zeit . . . gesammelt von . . . 4 Hefte in gr. 8°. Nördlingen, C. H. Beck 1848, 1849, 1850, 1854. 58 und 37 Seit. (R. Schlecht.)

41. Simonetti (Leonardo) Dodici Motetti estratto della Ghirlanda Sacra . : . Venetia 1625 Stampa del Gardano. 21 Seit. Partit. mit 12 Nrn. in hoch fol. von Georg Becker angefertigt. Enth. geistl. Gesänge für 1 Stim. mit B. cont. von Monteverde, Priuli, Grandi, Bertti, Capriolo, Picchi, Arigoni, Sabino, Scorzutto, Stella. (Georg Becker.)

42. Staden (Sigismundus Theophilus) Natus MDCIV. Portrait. M. Herr pinxit, J. Sandrart sculpsit Ao. 1669. 8°. (A. Quantz)

43. Sweelinck (Jean P.) Rimes Francoises et Italiennes mis en musique a 2 et 3 part. Leyden, Plantinienne de Raphelengius 1612. 3 Bog. Part. in hoch fol. von G. Becker angef. Enth. „Pere de nous", 3 voc. und „Qual vive Salamandra", 3 voc. (G. Becker.)

Ein zweites Heft von 3 Bog. in hoch fol. von demselben angefertigt, enthält aus demselben Werke:

1. Lors que le trait, 2 voc.
2. Brief mon es pris, 2 voc.
3. Liquide perle, 2 voc.
4. Garrula rondi nella, 2 voc.

44. Vachon (Pierre) Le femmes et le Secret, Opéra comique en un acte par Monsieur Quetant, mis en musique par Monsieur Vachon. Partitur in hoch fol. 74 Seit. von französischer Hand geschrieben. Nach Gerber um 1767 kompon. (F. v. Mettingh.)

45. Valle (Pietro della) Due Notturni a Trè. Nr. 1 a 2 V. e B. Nr. 2 a V. Cemb. e B. 3 Bog. Part. in h. fol. von P. S Keller angef. (Keller.)

46. Vogler (Abbate) Psalmi & Cantica del . . . 43 Bl. Partit. in quer fol. Hdschr. 26 Nrn. zu 2, 3 und 4 St. m. Bass. (Ant. Deprosse.)

47. Willsbridge (R. L. Pearsall de) Tenebrae, 4 voc. et Orch. 3 Bog. Part. in quer fol. von P. S. Keller angef (Keller.)

Anzeigen.

* **Caecilien-Kalender** für das Jahr 1879. Redigirt zum Besten der kirchlichen Musikschule von Fr. X. Haberl, Domkapellmeister in Regensburg. 4 Jahrg. Verlag der kirchlichen Musikschule in Regensburg. Groſs 8°, 80 Seiten mit zahlreichen Abbildungen. Preis 1 Mk. Auch dieser Jahrg. zeichnet sich durch eine Reihe historischer Aufsätze von P. Utto Kornmüller, J. B. Zarbl und dem Herausgeber aus und dem verdienstlichen Zwecke halber wäre ein guter Absatz recht zu wünschen, da er als Hauptquelle zur Erhaltung der Musikschule dient.

* **List & Francke** in Leipzig. Verzeichniss (124) von theoretischen Werken über Musik, sowie von seltenen älteren praktischen Musikstücken und neueren Musikalien. 1850 Nrn. enthaltend, darunter werthvolle und brauchbare Sachen zu mäſsigen Preisen. Nach einigen Andeutungen zu schlieſsen, befindet sich auch C. F. Becker's Handbibliothek darunter. Wie wenig sich unsere meisten Antiquare um die Literatur der Musik kümmern (alte und neuere) erhellt wieder recht eclatant aus einem Beispiele. Unter Nr. 584 ist eine Kopie des 4stim. Liederbuches mit den Quodlibets von Schmeltzel (1544) zum Preise von 36 Mk. angezeigt. Es heiſst da: „Altus, Bassus, Discant und Tenor. 4 Thle. (sic? 4 Stimmbücher soll es heiſsen). Sehr saubere, moderne Abschrift dieses äuſserst seltenen Gesangbuches (sic? Liederbuches), nur weltliche Lieder enthaltend." Hierfür setzt der Besitzer 36 Mk. an! Für 3 Mk. ist aber das Werk zum gröſsten Theile nebst noch anderen Gesängen in Partitur gedruckt zu erhalten (Beilage zu den Monatsheften, Jahrg. 8 und 9 (im Separatabzug), und die Schlacht von Pavia (Nr. 2) steht zum gröſsten Theile in Kade's Le Maistre in Partitur. Wer daher für die Stimmenkopie 36 Mk. giebt, der muss gerade soviel davon verstehen, wie der jetzige Besitzer.

* Catalogo della libraria musicale del M. G. B. Beretta, già direttore del R. Conservatorio di Bologna, zu verkaufen durch H. F. Münster (C. Kayser) in Verona und Leipzig. Enthält 724 theoret. u. praktische Werke älterer und neuerer Zeit. Hohe Preise zu nehmen versteht man auch in Italien, so kosten die „Il 1. e II. libro di toccate, Canzoni etc. von Frescobaldi, Rom. 1637, 120 Mk.

* **Leo Liepmannssohn** in Berlin. Catalog Nr. 15. Verzeichniss der von Dr. Ernst Otto Lindner hinterlassenen musikalischen Bibliothek, nebst einer Sammlung älterer und neuerer Musikalien. 1879 (sic?) 8°, 98 Seit. Enthält eine sehr interessante und nach allen Seiten hin werthvolle Sammlung, darunter auch eine Serie Opern- und Oratorien-Textbücher aus dem 18. Jahrh. Lindner hatte gerade in der letzten Zeit seines Lebens diesem Fache eine besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Für reiche Liebhaber ist auch Praetorius' Syntagma, 3 vol., für 330 Mk. und Mattheson's Ehrenpforte für 140 Mk. zu kaufen. Lindner hat seiner Zeit für letztere 6 Mk. gegeben und aus dem v. Winterfeld'schen Nachlasse wurde sie 1852 sogar nur für 3 Mk. erstanden.

* Im Laufe des Januars 1879 wird der 7. Jahrg., 8. Bd. der Publikation alter praktischer und theoretischer Musikwerke, unter Protection Sr. kgl. Hoheit des Prinzen Georg von Preuſsen, versendet und enthält eine Sammlung ausgewählte Kompostionen von **Heinrich Finck**, nebst einigen Gesängen von seinem Groſsneffen Herrmann Fink. 30 Notenbogen. Der Subscriptionsbetrag für

den 7. Jahrg. beträgt 9 **Mk.** und ist im Laufe des Januars an den Sekretär portofrei einzusenden. Für Nichtsubscribenten ist der Preis 12 Mk.

* In der Versammlung am 15. October der Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung wurde der Antrag: im Jahre 1879 ein General-Register der ersten 10 Jahrgänge der Monatshefte für Musikgeschichte als besondere Beilage dem 11. Jahrgange beizugeben und dafür den Mitgliedsbeitrag um 1 Mk. zu erhöhen, einstimmig angenommen und wird die Ausführung desselben so bald als möglich erfolgen.

* Mit diesem Hefte schliefst der 10. Jahrgang der Monatshefte. Der Katalog der Augsburger Bibliotheken von Schletterer wird im 11. Jahrgang seinen Abschluss finden und einen besonderen Titel und Index erhalten. Die Zahlung pro 1879 ist an den Sekretär der Gesellschaft zu richten und beträgt für Mitgliedsbeitrag und Monatshefte 7 Mk.

* Hierbei 2 Beilagen; 1) Schletterer's Katalog etc. Seite 73—80. 2) Titel und Index zum 10. Jahrg. der Monatsh.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin S. W. Königgrätzerstr. 101.
Druck von Eduard Mosche in Grofs-Glogau.

Namen- und Sach-Register.

Fehlerverbesserung.

S. 45, Zeile 5, lies Werke statt Worte.

S. 92. Z. 13, setze eine 7. vor: Das Christlich Kinderlied, 1566.

S. 99, Z. 14, lies „diese schreiben“, statt „schreiben Tractate u. Anleitungen.“

S. 150, Z. 9 von unten, lies tonischen statt technischen.

S. 152, die Ueberschrift heifst Edmond vander Straeten, statt Eduard.

S. 160, 4. Anzeige. Freiherr von Liliencron theilt der Redaction nachträglich mit, dass er nicht Prof. in Kiel, sondern Klosterpropst zu St. Johann vor Schleswig ist.
